L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

MARS 1987 ■ N° 336

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**200 F**	**236 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**225 F**	**261 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	**55 F** PORT INCLUS 6 F	**55 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. **335 F**	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1987
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : D 109

42e Année MARS 1987 nº 336

Le principal et l'accessoire...

"Dans le cas où tous les enseignements ne pourraient pas être assurés par insuffisance des moyens :

— je déclare accorder la priorité aux enseignements fondamentaux.

— je déclare accorder la priorité à l'enseignement du dessin, de la musique".

Tels sont les termes du bulletin de vote adressé, le 6 février dernier, par le principal du **collège Pierre-de-Ronsard** à Mornant, dans le Rhône, aux parents d'élèves et aux enseignants de cet établissement. A ceux qui se seraient prononcés en faveur de la seconde solution, il est en outre demandé de choisir entre une diminution des horaires des enseignements fondamentaux et une augmentation des effectifs des classes...(*)

Dans la lettre jointe au bulletin de vote, le principal du collège Pierre-de-Ronsard donne son sentiment : *"Il vaut mieux, écrit-il, assurer un enseignement correct dans les matières fondamentales (français, mathématiques, langue vivante), en évitant si possible les classes trop chargées et en prenant le parti de ne pas assurer un certain nombre d'heures de matières non fondamentales (musique, dessin)".*

Faire choisir les disciplines à supprimer par les parents d'élèves, voilà un moyen original de gérer la pénurie à l'Education Nationale...

Il ne nous est pas possible de laisser se créer un tel précédent. Obtenons que ces procédés détestables soient **clairement condamnés.**

Francis Cousté

(*) Cf. *Le Matin,* du 16 février.

SOMMAIRE

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

L'Ancienne Chanson Folklorique Française *

par **Gérard CARREAU**
Ecole de Musique de Saint-Etienne du Rouvray

Julien TIERSOT (1857-1936) qui, lui, a collecté dans les Alpes notamment. Il a fait de solides études musicales et devient le successeur de WECKERLIN comme Bibliothécaire du Conservatoire de Paris qui possédait, à l'époque, un fonds très important, aujourd'hui transféré au département musique de la Bibliothèque Nationale. Sa carrière de compositeur n'eut pas grand retentissement, mais il a fait paraître un grand nombre d'articles et d'ouvrages musicographiques. Pour ce qui nous concerne, dépassant largement NISARD et WECKERLIN, il est l'auteur toujours reconnu de l'Histoire de la Chanson Populaire en France" (1889), récemment rééditée chez MINKOFF. En réalité le livre a été écrit en 1855, ce qui explique qu'il ne fasse aucune allusion à l'ouvrage de WECKERLIN cité au paragraphe précédent. Au moment de l'impression, il a ajouté quelques pages citant alors "La Chanson Populaire" de son prédécesseur. Si certaines théories marquées par le mouvement romantique peuvent être discutées, l'ensemble de l'ouvrage est d'excellente tenue et constitue un des outils de base des curieux de chansons folkloriques.

Arnold VAN GENNEP (1873-1957), ethnologue et folkloriste. C'est un personnage très important pour tous les folkloristes. Il a fondé plusieurs périodiques : "Revue des Etudes ethnographiques et sociologiques", "Revue d'Ethnographie et de Sociologie", "Le Folklore Vivant", "Nouvelle Revue des Traditions Populaires". Il a établi une méthode d'enquête, de classement, de présentation et d'interprétation des faits recueillis (53) en faisant une part importante aux questionnaires et à la cartographie. On lui doit des ouvrages de fonds, tous remarquables :

"Folklore du Dauphiné" (1933)
"Folklore de la Bourgogne" (1936)
"Folklore de la Flandre et du Hainaut français" (1936)
"Folklore de l'Auvergne et du Velay" (1942)
"Folklore des Hautes Alpes" (1946-48),

et surtout son "Manuel du Folklore Français Contemporain" (1958) (54), volumineux ouvrage de référence comprenant notamment des bibliographies critiques de la plus haute importance. Cet ouvrage se trouve, en général, parmi les "usuels" de la plupart des grandes bibliothèques.

Citons également deux auteurs moins importants mais dignes d'intérêt : Georges DONCIEUX (1856-1903) et Henri MARROU (alias DAVENSON). Le premier a vu s'interrompre trop tôt un travail de réflexion qui eût été remarquable (il est mort à 47 ans). Ses articles parus dans "Romania" (Tome XX, un travail très fouillé sur "la Pernette"), la "Revue des Traditions Populaires", "Mélusine", ont tous été salués pour leur profondeur. On lui doit également "Le Romancero Populaire de la France" (1904) qui reprend l'essentiel de ses recherches et cite quelques musiques.

Le second, professeur d'Université en exil durant la Seconde Guerre Mondiale, a, à la manière d'un manifeste patriotique, fait paraître en Suisse "Le Livre des Chansons" (Ed. de la Baconnière). Il ne disposait que de peu de matériaux de recherche. Malgré cela, son anthologie témoigne d'un grand goût et la volumineuse introduction d'une grande érudition. Dans celle-ci il tente d'écrire une brève histoire de la chanson et donne une série d'hypothèses étayées d'arguments sur les origines musicales ou poétiques d'un certain nombre de nos chants folkloriques.

Enfin et surtout Patrice COIRAULT (1875-1959), ethnographe et musicologue. Fonctionnaire de l'Etat, il a passé tous ses loisirs et toute sa retraite à collecter avec son épouse, à acquérir tous les livres, manuscrits traitant de la chanson, fondant ainsi une bibliothèque réputée comme "unique au monde" sur ce sujet. Elle constitue actuellement le "fonds Coirault" du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale (55).

Ami de VAN GENNEP avec lequel il a fait ses études, son esprit scientifique et sans concession, sa grande modestie, sa minutie, en font un chercheur solitaire, hors des cénacles parisiens. On a parfois oublié l'homme mais son œuvre est un monument de référence impossible à ignorer. Certes ses écrits sont difficiles à décrypter tant son style n'est pas celui d'un littérateur (56). Son discours est émaillé de citations, de renvois, rendant la compréhension

(53) Dans tous les domaines du folklore, pas seulement celui de la chanson.

(54) Malgré tout, il faut dire que dès sa parution, l'historien Lucien FEVRE a critiqué certaines imprécisions et affirmations de VAN GENNEP.

(55) Son inventaire et son classement ont été établis par Mlle S. WALLON.

* Voir l'Education Musicale n[os] 331-332-333-334-335.

malaisée, mais sa méthode de travail et sa pensée percent à chaque page. Il a écrit un grand nombre d'articles dans diverses revues, a fait des communications au Collège de France et a laissé :

"Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle" (4 exposés publiés in "Bulletin de l'Institut Général Psychologique" en 1927, 1928, 1929 et le 5e chez DROZ en 1933)

"Notre Chanson Folklorique" (PICARD, 1942)

Vers la fin de sa vie, sous l'influence de William LEMIT (57), il a accepté de concentrer sa pensée en une ultime production "Formation de nos Chansons Folkloriques" (4 volumes) toujours en vente aux Editions du SCARABEE.

VIII - Avenir de ce passé

Depuis que ces collectes ont été publiées, on peut dire que les musiciens se sont emparés de cette manne. Le nombre d'accompagnements de piano ou d'harmonisations à 2, 3, 4 voix est incalculable. Suivant la valeur des musiciens, nous avons là des œuvres qui méritent ou non d'être interprétées. Bien sûr, il ne s'agit plus de folklore, mais celui-ci étant du domaine public, pourquoi ne serait-il pas source d'inspiration pour la création de nouvelles œuvres ? Regrettons-nous les citations folkloriques dans l'œuvre de DEBUSSY, la "Symphonie sur un thème cévenol" de VINCENT d'INDY, les "Chants d'Auvergne" de Joseph CANTELOUBE, les harmonisations de d'INDY, POULENC, EMMANUEL, DUREY, LADMIRAULT, LEMIT, DANIEL-LESUR, etc... ? Plus près de nous, vers les années 1970, le mouvement "folk" a redonné rapidement le goût de ces musiques à toute une jeunesse qui, moyennant un habillage instrumental et rythmique, trouvait dans ces vieilles mélodies quelque chose qui éveillait un écho en elle (voyez le succès populaire et commercial des "Tri Yan", d'Alain STIVEL, etc...). Il semble que ce mouvement soit actuellement en baisse. On ne peut que le regretter.

Je crois beaucoup à la valeur pédagogique de notre patrimoine. On sait l'importance des "racines" dans la formation de l'individu. On connaît quel parti a tiré de son folklore le musicien hongrois Zoltan KODALY qui a bâti une remarquable méthode appliquée en Hongrie. Sous l'impulsion de Jacques CHAILLEY, Mme RIBIERE-RAVERLAT a tenté d'adapter cette méthode à notre pays en s'appuyant sur nos chants folkloriques (58). Là encore on peut regretter le peu d'écho recueilli, eu égard au succès de la méthode germanique de Carl ORFF, pourtant peu adaptée à notre tradition.

Dès 1937, les Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active (C.E.M.E.A.), avec en particulier William LEMIT, ont voulu, profitant du mouvement des "congés payés", des auberges de jeunesse, du scoutisme laïque, etc... remplacer le répertoire souvent vulgaire ou insipide en vogue dans les collectivités de jeunes, par un répertoire nouveau comprenant des chansons d'auteurs mais aussi un grand nombre de chants folkloriques (57). Ce fut là une œuvre d'utilité publique et toute une génération, celle d'après-guerre notamment, fut marquée — parfois sans le savoir — par ce répertoire. Là encore, cette tentative réussie est en train de perdre du terrain. Il existe actuellement des centres de vacances collectives où l'on ne chante pas, état de choses impensable il y a quelques années !

Pourtant l'expérience me prouve que, quel que soit le public auquel on s'adresse — celui des préadolescents demeurant le plus difficile — un chant folklorique plaît et éveille toujours quelque écho lointain, on y sent comme un lien de parenté. Je demeure persuadé qu'il devrait être un des principaux outils de travail des enseignants, des animateurs, des chefs de chorales populaires, etc... et je ne puis croire qu'on puisse l'abandonner. Régulièrement des recueils anthologiques paraissent et se vendent bien. Parmi les récents, il en est de fort mauvais qui se vendent aussi bien, voire mieux parfois que les meilleurs ! Dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, il y a absence d'esprit critique, par ignorance et matraquage publicitaire. L'Ecole (59) est en partie responsable qui, par démagogie, a abandonné notre patrimoine (60) au profit de chansons "à la mode" (au mieux), ou du silence musical (au pire). La réintroduction de cette richesse, si elle est faite dans l'authenticité, en utilisant les langues régionales d'origine, me paraît possible. J'espère beaucoup en une renaissance : il faut pour cela une refonte de la formation des formateurs (c'est chose possible) et du courage (personne n'en manque).

Gérard Carreau

Co-auteur avec Max PINCHARD de "Chansons d'Hier pour Aujourd'hui". (345 chansons du "folklore français" (Ed. Ouvrières, 1981) et de "Chansons de la Mer" (Ed. Ouvrières à paraître Mai 1986).

(56) Henri DAVENSON, parlant de COIRAULT, écrit : "Malheureusement il n'a jamais réussi à mettre en œuvre, dans une synthèse assimilable, les données exceptionnelles dont il disposait. Ses "Recherches" peuvent rivaliser avec les articles de Loquin pour le caractère inextricable du style et avec le recueil de Rolland pour la rareté bibliographique". Bien sûr, COIRAULT a réagi à cette attaque et DAVENSON dut (en 1976) écrire : "Je regrette aujourd'hui le ton abrupt et en apparence désinvolte du jugement qu'on vient de lire ; j'ai ainsi bien inutilement blessé ce noble esprit et de grand travailleur".

(57) William LEMIT auquel il a été déjà fait allusion plus haut, dut sa formation aux mouvements de jeunesse nés du Front Populaire. Instructeur National de Chant au Ministère de la Jeunesse et des Sports et aux Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active (C.E.M.E.A.) il consacra sa vie à réhausser le niveau du répertoire de chants de la jeunesse, directement par son action sur le terrain et indirectement par la publication de nombreux recueils, notamment de mélodies folkloriques toujours agréablement harmonisés.

(58) Cf "L'Education Musicale en Hongrie" (J. RIBIERE-RAVERLAT - Alphonse LEDUC, Paris, 1967 (mêmes auteur et éditeur). "Chant-musique, adaptation française de la méthode KODALY".

(59) L'Ecole, et non les enseignants qui n'ont plus, la plupart du temps, de formation dans ce domaine et qui, de ce fait, ne peuvent être tenus pour responsables.
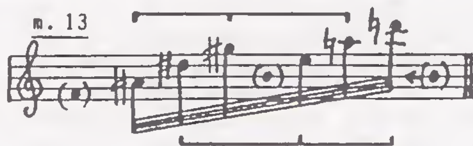
(60) Il faut reconnaître que le soi-disant folklore répandu entre les deux guerres dans les Ecoles n'a parfois pas atteint son but : édulcoré, mis au goût du jour (celui des milieux bourgeois bien pensants) par des Maurice BOUCHOR et autres poètes mineurs qui substituaient des poèmes mièvres aux paroles authentiques, il a vite paru démodé, alors qu'authentique il est de tous les temps.

MUSIQUES NOCTURNES

de Bartók (II)

par **Philippe A. AUTEXIER**

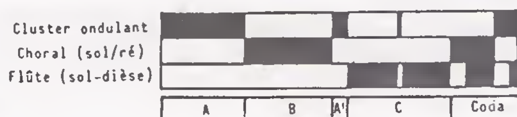
La première partie de *Musiques nocturnes* (mesures 1-17) se fonde entièrement sur les cinq éléments définis précédemment et sur les variantes du cluster ondulant. Seule la mesure 13 apporte un dessin nouveau,
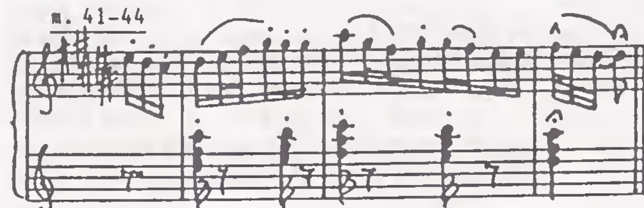


qui se compose de deux accords de quartes arpégés. Leurs notes peuvent être mises dans un ordre différent pour donner deux cellules hémitoniques (*sol* # *-la-la* # et *ré-ré* # *-mi*). Arpèges et cellules sont dans une relation tritonique déjà présente ailleurs (mesures 6-7 : arpège *si-ré* # sur le résultat du cluster ondulant *fa-la*). La hauteur à laquelle ils sont placés est déterminée par la première note du cluster qui les précède (cluster ondulant à la main gauche : le *fa* est donc interprété comme le premier son du premier accord de quartes) et par la première note du semi-cluster qui les suit. Ce dessin en quartes ne revient qu'une seule fois dans la pièce, en son exact milieu (mesure 36, construction symétrique). Entre ses deux emplois, Bartók place une sorte de choral en sol majeur sur une pédale de tonique (mesures 17-34). L'hémitonisme de la première partie devient ici chromatisme et permet une coloration mineure de la tonalité (le *ré* # de la mesure 19 doit être lu enharmoniquement) : il s'agit du célèbre majeur-mineur de Bartók.

Cet hymne ne possède pas à proprement parler de caractère populaire, mais son diatonisme le fait ressentir comme une bouffée d'air frais dans la nuit chaude de Szollospuszta. La mesure à $\frac{5}{4}\left(\frac{2+3}{4}\right)$ est typiquement bartókienne, de même que l'"orchestration" (qui pourrait recourir à une flûte et un basson) : l'écart entre les deux voix est de trois octaves, et lorsque le chant est entonné pour la seconde fois (mesures 26-34), le soprano est doublé à l'octave inférieure et la basse descend d'une octave.

Tous les éléments qui viennent d'être décrits remplissent la première moitié de *Musiques nocturnes* et ne reparaissent guère avant son dernier quart :



La seconde moitié de la pièce est également bipartite. Dans la section C (mesures 38-47), Bartók met en scène une flûte paysanne jouant une mélodie strictement diatonique. L'armure à cinq dièses et l'ondulation constante autour du *sol* # ne doivent pas tromper : le mode est un dorien sur *do* # (20). L'accompagnement contrarie résolument l'échelle choisie, à la fois par des agrégats de tierces (faux accords parfaits dont les sons n'appartiennent le plus souvent pas l'*ut* # dorien),

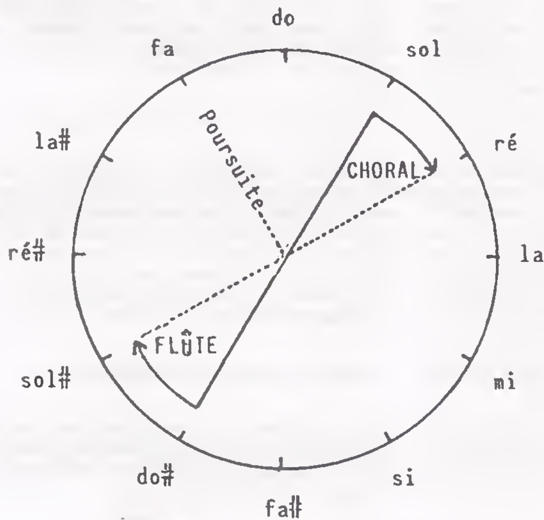


et par une surcharge de clusters (voir l'exemple 2/3). Quand la mélodie vient à être jouée sans la moindre coupure entre ses quatre segments, les clusters les plus durs disparaissent, mais l'accompagnement reste étranger à l'échelle de la flûte (touches blanches uniquement, avec deux variantes arpégées du faux accord parfait — d'abord distendu, puis complété par les degrés diatoniques intermédiaires).

Le *do* # qui termine la mélodie de flûte est aussitôt repris comme première note du choral (transposé à la quarte inférieure, mesure 58). C'est le début de la coda, où les deux thèmes se croisent (mes. 61-66) sans jamais prendre le même chemin tonal. Les ultimes mesures de la pièce rappellent les principaux bruits stylisés de la première partie (A [voir les exemples 1 et 4], auxquels s'ajoute le cluster ondulant). Du dernier de ces bruits (exemple 1/3) s'échappe une évocation de la mélodie de flûte, toujours en *ut* # dorien, avec sa répétition caractéristique du *sol* #, qui devient pratiquement le ton paradigme de la mesure finale.

Pour comprendre la structure tonale de *Musiques nocturnes,* il faut y relever l'importance du triton et de la seconde mineure. L'opposition *sol-ut* # est tritonique. Comme le choral débutant en *sol* est ensuite transposé en *ré* et que la mélodie de flûte en *ut* # débouche sur *sol* #, on peut extraire ces quatres toniques et les classer en deux agrégats hémitoniques, distants l'un de l'autre d'un triton. Le premier agrégat est mis en évidence dans plusieurs bruits stylisés (exemple 4/2-4), tandis que le second n'apparaît qu'une fois à l'état pur (mesure 47,

mais il se cache dans tous les clusters de l'exemple 2). Microstructure et macrostructure ne font qu'un chez Bartók et peuvent le plus souvent s'exprimer dans le cycle des quintes (21) :



Pour *Musiques nocturnes* comme pour n'importe quelle autre composition, l'interprète a tout intérêt à découvrir les structures de l'œuvre dès qu'il l'aborde et à ne pas se laisser guider par le "flair". Cependant, c'est l'une des rares pièces de Bartók où l'écrit n'est pas à prendre au pied de la note. Il le dit lui-même (22) :

Vous jouez les ornements imitant les bruits nocturnes rigoureusement là où je les ai écrits et en même nombre ! Il ne faut pas les prendre avec une telle précision ; vous pouvez les distribuer librement là où vous voulez et le nombre de fois qu'il vous convient. Dans le cas présent, on n'est pas tenu à l'exactitude !

Cette remarque ne remet pas en question les structures de l'œuvre, car la liberté accordée à l'interprète ne porte que sur les bruits stylisés. Dès qu'ils deviennent l'accompagnement de mélodies (sections B, C, Coda), la marge de manœuvre se réduit. A coté de changements mineurs, rien n'empêche tout de même l'exécutant d'aller jusqu'à créer de nouvelles variantes de la mélodie extraite des clusters ondulants (selon le principe de l'exemple 3) et d'y adjoindre les autres bruits stylisés. Ces ajouts ne sont pas trop souhaitables dans la première section (A), mais l'intermède central (A' : mesures 34-36) s'y prête à merveille. Pourvu que les arpèges en quartes de la mesure 36 restent au milieu du résultat global, la structure fondamentale de la pièce n'en sera guère altérée. Telle que Bartók l'a notée, elle présente cependant un équilibre qu'il convient de ne pas trop malmener : chacun des trois éléments principaux (cluster ondulant, choral, flûte) domine pendant à peu près 26 mesures. En développant le rôle des bruits stylisés, on peut porter l'accent sur l'inspiration nocturne, tandis que Bartók a donné une importance aussi grande à la mélopée paysanne (recréée !).

Ce thème d'inspiration populaire a même le dernier mot, car le végétarien amateur d'excursions alpestres (23), le collectionneur passionné de plantes et d'insectes (24), le visiteur infatiguable des parcs zoologiques (25) et l'auditeur ébahi des concerts de la nature (26), tous ces personnages réunis en Bartók ont découvert un nouveau règne de l'histoire naturelle (27) :

La musique paysanne au sens strict est le résultat d'un travail de transformation produit inconciemment par une *force naturelle,* c'est la *création instinctive* d'une masse humaine dépourvue de toute connaissance, c'est un *phénomène naturel* comparable aux différentes formes du règne animal et du règne végétal.

En somme, le chant paysan est partie intégrante de la nature, contrairement à l'idée que s'en fait Eduard Hanslick (28) :

Le pâtre qui chante n'est pas objet, mais sujet [actif] de l'art. Il suffit qu'une chanson se compose de successions de sons mesurables et ordonnées, si primitives soient-elles, pour qu'il s'agisse d'un produit de l'esprit humain, sans préjudice du fait que l'ait inventé un petit pâtre ou Beethoven. [...] Le chant populaire n'est ni préexistant, ni beau naturel, mais le premier degré de l'art véritable ; il est l'art *naïf.*

Pour Hanslick, la nature n'ordonne de "sons mesurables" ni verticalement, ni horizontalement (29) :

L'harmonie et la mélodie manquent donc dans la nature. Seul un troisième élément de la musique, celui qui porte les deux autres, existe déjà avant et en dehors de l'homme [comme être musical]. C'est le rythme. [...] Dans la musique, il n'y a en fait aucun rythme isolé en tant que tel, mais seulement la mélodie et l'harmonie qui s'expriment rythmiquement. Dans la nature, en revanche, le rythme ne porte ni mélodie, ni harmonie.

Cette observation est destinée à exclure tout rapport entre la nature et la musique. Pour Bartók, au contraire, elle est un point de départ : si le rythme est le principal élément structuré de l'univers sonore extramusical, il est à même de faire naître la mélodie, puis l'harmonie (30), comme au tout début d'*Avec tambours et fifres* (31). Inversement, *Musiques nocturnes* relève l'aptitude de la nature à s'affranchir du rythme sans perdre sa qualité sonore. Hanslick, qui n'a pas entrevu cette ressource, pousse fort loin la définition de l'extramusical (32) :

Quand nous entendons une imitation dans une œuvre musicale, elle n'y a pas une signification poétique. On ne peut pas nous présenter le cri du coq comme belle musique, ni même comme musique tout court, mais seulement évoquer l'impression qui s'attache à ce phénomène naturel.

Comme le critique autrichien n'ajoute aucune valeur esthétique aux allusions poétiques en musique, il les rejette. Non seulement Bartók s'oppose à cette conception, mais il regarde comme essentielle la fonction du vécu dans l'œuvre musicale (33) :

Tout art véritable se manifeste par des impressions que nous recevons de l'extérieur — ce que l'on appelle le "vécu". Quiconque ne peint un paysage que pour peindre un paysage, quiconque ne compose une symphonie que pour composer une symphonie n'est dans le meilleur des cas rien d'autre qu'un bon artisan.

Réfractaire à la discussion esthétique, parce qu'il préfère la démonstration pratique à l'argumentation théorique, Bartók laisse à d'autres le soin d'exprimer conceptuellement sa manière de voir (34) :

De tous les arts, la musique possède la plus grande possibilité de s'affranchir non seulement de tout contexte réel, mais aussi de

toute expression d'un contenu déterminé, pour se contenter d'une succession de juxtapositions, de changements, d'oppositions et de médiations, et de s'enfermer ainsi dans les limites du domaine purement musical des sons. Mais dans ces conditions, la musique reste vide, sans signification, et, étant donné qu'il lui manque un des éléments principaux de tout art, à savoir le contenu et l'expression spirituels, elle ne peut pas encore être rangée parmi les arts proprement dits. C'est seulement lorsque l'élément sensible des sons sert à exprimer le spirituel d'une façon plus ou moins adéquate, que la musique s'élève au niveau d'un art véritable, soit que ce contenu se trouve formulé dans des mots ou qu'il se dégage d'une façon moins précise des sons, de leurs rapports harmoniques et de leur animation mélodique.

Sous ce rapport, la tâche propre et particulière de la musique consiste à présenter à l'esprit ce contenu, non tel qu'il se trouve dans la conscience en tant que figure extérieure déterminée ou plus ou moins élaborée par l'art, mais tel qu'il puisse être appréhendé par la subjectivité intérieure et s'y réveler vivant. Faire résonner cette vie latente des sons ou choisir des mots et des représentations pour les plonger dans cet élément et évoquer un sentiment de sympathie à leur égard, telle est la tâche difficile qui s'offre à la musique.

C'est donc l'intériorité comme telle qui est la forme dans laquelle la musique est à même d'appréhender son contenu, ce qui lui permet de s'assimiler tout ce qui est susceptible de faire partie de l'intériorité et revêtir la forme du sentiment. Mais de là découle la détermination d'après laquelle la musique, au lieu de chercher à travailler pour la contemplation intuitive, doit se borner à rendre l'intériorité visible à elle-même, soit qu'elle s'efforce de faire pénétrer dans les profondeurs de l'âme la profondeur substantielle et intime d'un contenu, soit qu'elle préfère représenter la vie et le mouvement d'un contenu tel qu'il existe dans une seule intériorité subjective, faisant ainsi de celle-ci son objet proprement dit.

Musique à symboles ? Musique à programme ? Musique descriptive ? — Rien de tout cela. *Musiques nocturnes* ne cherche pas à raconter la nature, mais à en purifier la vie sonore pour laisser transparaître le message intime de Béla Bartók.

(Fin)

Notes :

(20) Cette échelle ne subit aucune altération. Le *fa ♯* n'est jamais rehaussé dans la mélodie, mais bien une fois hors d'elle (mesure 47) : en comparant ce bruit stylisé avec ceux donnés dans l'exemple n° 4/1, il est évident que Bartók considère que le passage de l'axe de *sol* (qui sert de référence jusqu'à la mesure 37) à *sol ♯* (note répétée dans la mélodie de flûte) implique un rehaussement exceptionnel. Le dorien est fréquent dans le folklore hongrois de style récent (cf. Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied,* Berlin et Leipzig 1925, p. 45), mais la structure de la mélodie composée par Bartók (finales : 4421) ne l'est pas (aucun exemple dans son livre).

(21) Cf. Ernő Lendvai, *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes,* in *Bartók, sa vie et son œuvre,* éd. B. Szabolcsi, Budapest et Paris 1968, p. 95.

(22) Mária Comensoli, in *Igy láttuk Bartókot,* p. 182. Cette remarque ne porte pas sur l'introduction d'un rubato, comme il est souvent indispensable chez Bartók, ni sur une question de tempo.

(23) M. Ziegler, *op. cit.,* p. 175s. Yehudi Menuhin (*Voyage inachevé,* tr. J. du Mourier, Paris 1977, p. 244) dit qu'en 1946 Emma Kodály "montrait des albums de photos prises en été dans les montagnes où on la voyait avec Bartók et Kodály faire de l'alpinisme en naturistes." Kodály avait écrit à Bartók le 26 juillet 1908 : "Mets des sandales, retire ton chapeau et déshabille-toi ! Commençons une vie nouvelle sur cette terre corrompue !" (*Kodály Zoltán levelei,* éd. D. Legány, Budapest 1982, p. 43.)

(24) "Figure-toi que j'ai attrapé quatre scarabées, un grillon et deux autres insectes... dans l'ancien palais des grands césars." (Lettre de Versailles, 9 septembre 1905, in *Csal,* p. 139.)

(25) Bartók ne met jamais les pieds dans un cinéma... sauf si le film montre des animaux suavages. (Béla Bartók fils, *Bartók Béla muhelyében,* Budapest 1982, p. 407.)

(26) "Quel merveilleux concert d'oiseaux il y a ici de l'aurore jusque tard le soir ; et la nuit les grillons reprennent leur empire." (Lettre d'Asheville, 21 avril 1944, citée in Béla Bartók fils, *Apám életének krónikája,* Budapest 1981, p. 456, manquante in *Csal* et *Lev.*) Il n'en est pas moins ridicule d'aller chercher des chants d'oiseaux dans *Musiques nocturnes* et d'affirmer que Bartók "s'y révèle un précurseur du style de Messiaen." (Tadeusz A. Zieliński, *Bartók,* Zurich 1973, p. 249). Qui donc a déjà entendu des oiseaux chanter la nuit à Szollospuszta ?

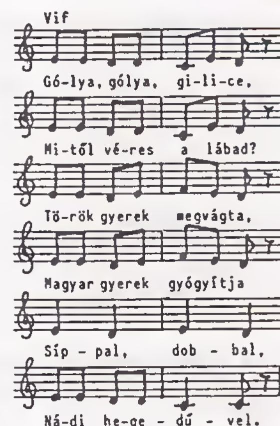
(27) B. Bartók, *Das ungarische Volkslied,* p. 3s. Les italiques ne sont pas dans l'original.

(28) *Vom Musikalisch-Schönen, Aufsätze, Musikkritiken,* Leipzig 1982, p. 133. Toutes les citations qui suivent sont extraites du chapitre "sur les rapports de la musique à la nature", publié pour la première fois en 1854 et dont plusieurs expressions typiques (pas les idées !) sont reprises par Bartók dans ses lettres et articles en allemand. Hanslick a vécu assez longtemps (1825-1904) pour connaître les travaux du jeune Bartók fasciné par *Also sprach Zarathustra* et *Ein Heldenleben* : "En tout cas, il doit être un musicien génial, mais c'est dommage qu'il s'appuie sur Strauss." (*Csal,* p. 91.)

(29) *Op. cit.,* p. 127.

(30) Pour Bartók, l'harmonie est fille de la mélodie. (Cf. *Musique de la vie,* p. 19 et 86.)

(31) A propos de ce morceau, il peut servir de connaître le sens exact du titre. C'est la citation d'une chanson populaire enfantine connue dans plusieurs variantes (texte et mélodie). Comme aucune d'entre elles n'est utilisée par Bartók du point de vue musical, la plus simple suffit ici :



Kodály emploie deux autres variantes (dont celle notée par le poète János Arany, 1817-1882) dans sa *Chanson de la cigogne* composée en 1929 (*Gólyanóta,* in Zoltán Kodály, *Gyermek- és noikarok,* Budapest 1972, p. 88-91). Toutes les variantes du texte conservent des traits bien nets des anciens rites païens de guérison, même s'ils semblent avoir été réactualisés au temps de l'occupation turque (1526-1699) :

Cigogne, petite cigogne,
pourquoi ta patte est-elle en sang ?
Un enfant turc te l'a coupée ;
un enfant hongrois te la soignera,
avec fifre, avec tambour
et avec violon de roseau.

Point de parade "avec tambours et fifres", donc, de la part de Bartók, mais l'allusion à l'interdépendance musique-nature (instruments simples en bois et en peau, fonction guérisseuse) et à la prééminence qu'il accorde au rythme ("tambours") et à la mélodie ("fifre"), malgré l'apparente domination de l'harmonie dans certaines de ses pages. Autre précision utile : Le titre hongrois et allemand de la cinquième pièce est *Chasse à courre.*

(32) *Op. cit.,* p. 135. L'œuvre prise comme référence est la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Pour ne pas trahir la pensée de Hanslick, *Hahnenschrei* (chant du coq) a été traduit littéralement...

(33) Lettre à Márta et Herma Ziegler, 3 février 1909, citée d'après *Musique de la vie,* p. 68. Le 16 décembre 1924, Bartók écrit à Ernst Latzko que sa musique "n'a rien de commun avec la manière objective et impersonnelle" (*Musique de la vie,* p. 46).

(34) G. W. F. Hegel, *Esthétique : la peinture, la musique,* tr. V. Jankélévitch, Paris 1965, p. 175s.

Rechercher les suites précédentes -

LA DICTEE DE RYTHMES

par **Max MEREAUX**
Compositeur,
Professeur d'Education Musicale

Voici une troisième série de 18 dictées de rythmes, faisant suite aux articles de "Décembre 1984, n° 313" et "Avril 1985, n° 317".

Je rappelle brièvement le déroulement de l'exercice : le professeur frappe les rythmes dans les mains ou sur un instrument à percussion. Chaque rythme est répété trois fois ; les répétitions sont espacées entre elles de sorte à permettre aux élèves de frapper dans les mains en imitation et de noter le rythme. L'écriture s'effectue en ne conservant que les hampes des notes avec ou sans barre. Les rythmes s'inscrivent dans une grille de vingt cases. Chaque dictée comporte cinq rythmes.

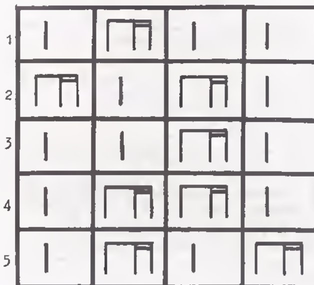
Lorsque les cellules rythmiques sont bien assimilées, le professeur peut exécuter les rythmes sur un clavier, sous forme de succession de sons différents ; les élèves ne tiendront pas compte des hauteurs.

Après l'exercice on écrit le corrigé au tableau et les élèves corrigent eux-mêmes les dictées de leurs camarades en barrant les cases qui sont fausses. Chaque case correspond à un point : il est facile d'établir une notation sur 20.

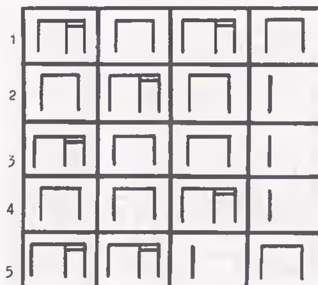
Il est conseillé de "dire" les rythmes après correction, par exemple de la façon suivante : croch' croch' noire ; triolet (tri-o-let) noire ; dou-bles-cro-ches ; sau-te noire (pour croche pointée, double, et noire) ; croch', deux doubl's, noire et deux doubl's, croch', noire.

L'acquisition de nouvelles cellules rythmiques alimentera l'improvisation de rythmes par les élèves. L'improvisation est en effet un complément indispensable à la dictée : elle est une libération de l'exercice imposé et une application vivante des connaissances dans le domaine du rythme.

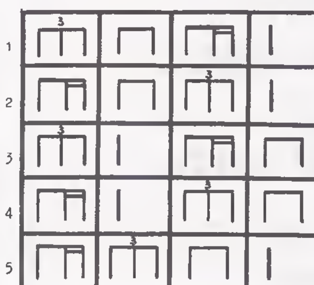
DICTEE N° 37



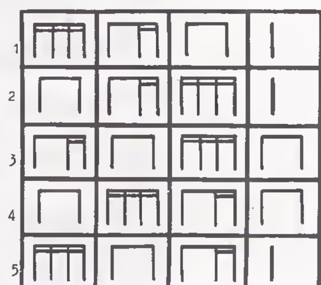
DICTEE N° 39



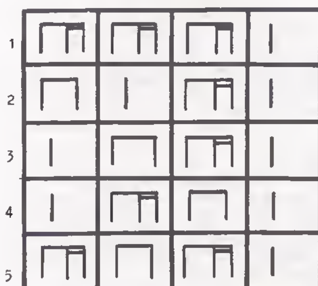
DICTEE N° 41



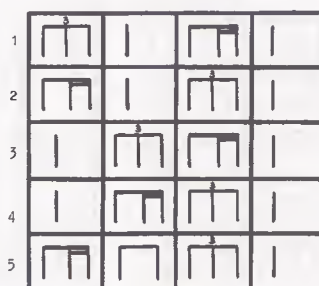
DICTEE N° 43



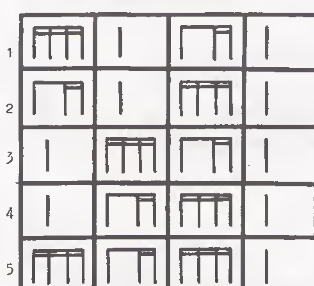
DICTEE N° 38



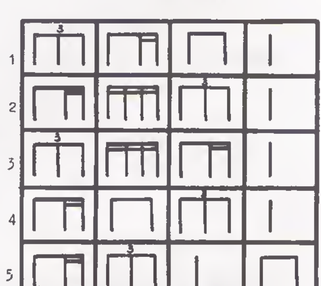
DICTEE N° 40



DICTEE N° 42



DICTEE N° 44

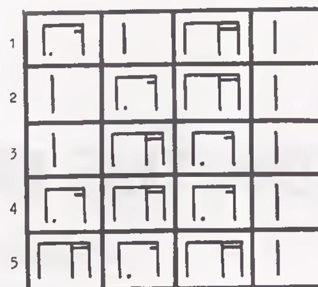


ERRATA

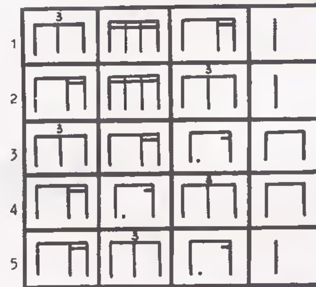
L'Ancienne Chanson Folklorique Française

Dans le nº 335 de février 1987, page 4, 2e colonne, une malencontreuse coquille est venue dénaturer le sens d'une phrase de l'article. Il est écrit "DAMASE ARBAUD (1814-1876) qui fut le principal et le plus ***faible*** *collecteur..." alors qu'il faut lire le plus "****fiable****".*

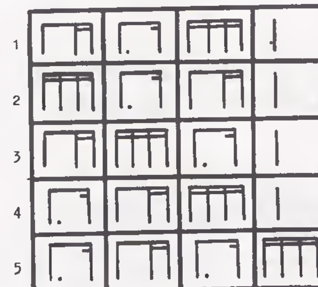
DICTEE Nº 45



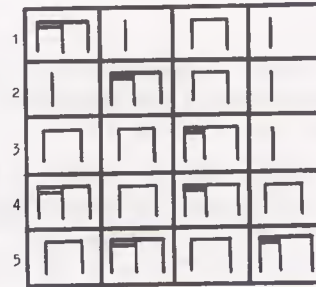
DICTEE Nº 47



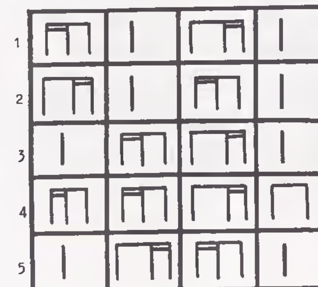
DICTEE Nº 46



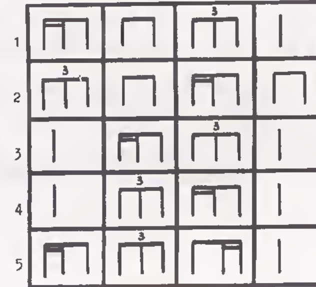
DICTEE Nº 48



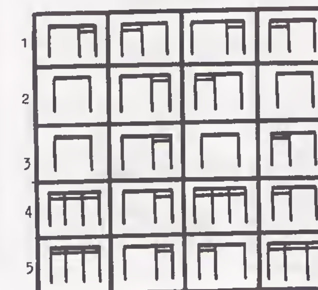
DICTEE Nº 49



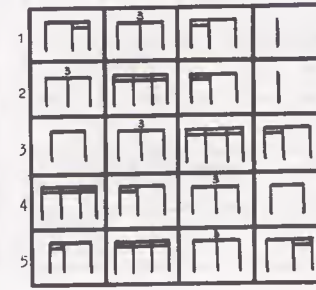
DICTEE Nº 51



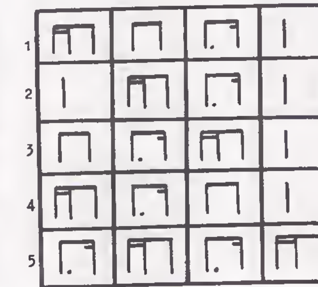
DICTEE Nº 50



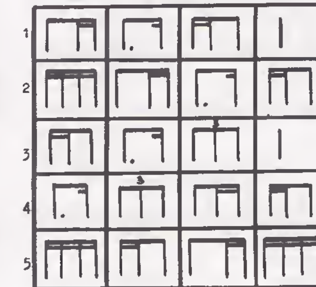
DICTEE Nº 52



DICTEE Nº 53



DICTEE Nº 54



ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

La Symphonie en Si Bémol (op. 20)

par **Paul DOURSON**
Professeur d'Éducation Musicale

Né le 20 janvier 1855 à Paris dans un milieu familial de bonne bourgeoisie très à l'aise, ne marquant aucun goût particulier pour les arts, Chausson ne semblait pas destiné à une carrière musicale. Son père, Prosper Chausson, exerçait le métier d'entrepreneur de travaux publics, et sa mère était la fille d'un notaire de Grandvilliers. Les parents confient l'éducation de leur fils à un précepteur qui exercera une heureuse influence sur l'esprit de son jeune élève. Celui-ci manifeste d'ailleurs des dons précoces assez remarquables : il lit beaucoup, dessine et apprend le piano.

De la période de son adolescence subsistent plusieurs documents révélateurs des tendances du jeune homme : un carnet de dessins contenant des paysages, de vieilles demeures, un lac... Il rédige aussi un Journal intime, écrit des essais, esquisse un roman (Jacques), rédige une nouvelle (Le tambour) qui débute ainsi :
"Vivre c'est désirer. Et, selon que l'on croira que le désir est doux ou qu'il est amer, on jugera la vie bonne ou mauvaise. A chacun de nous d'en décider sur son propre sentiment. Raisonner est vain ; c'est l'affaire aux métaphysiciens. Ce désir était-il doux, était-il amer ? Je n'en sais rien. Disons qu'il était amer en ce qu'il résultait d'une privation, et qu'il était doux puisqu'il représentait à mon imagination l'objet désiré..."

Après des études secondaires qui le mènent au baccalauréat, Chausson entreprend des études de droit qui ne l'enchantent guère mais le conduisent d'abord à la licence (1876), puis au doctorat (1877). Il sera même reçu au serment d'avocat de la Cour d'Appel de Paris.

Ayant terminé son droit, il peut désormais se consacrer à la musique. En 1878 Chausson s'adresse à Jules Massenet, le musicien le plus en vue de l'époque, qui l'accepte d'abord à titre privé, puis, l'année suivante dans sa classe de composition au Conservatoire.
Parallèlement, Chausson entre, la même année, dans la classe d'orgue de César Franck, en qualité d'auditeur libre.

Encouragé par Massenet à se présenter au concours pour le prix de Rome, il échoue au concours d'essai, en mai 1881, puis abandonne le Conservatoire, tout en gardant un étroit contact avec Franck dont il devient un fervent disciple.

A partir de 1879 et bien souvent par la suite, il se rend à Munich pour assister aux représentations des grands drames wagnériens qui attirent alors de nombreux compositeurs français. La musique de Wagner l'enthousiasme au plus haut point. Il y entend notamment la Tétralogie, le Vaisseau fantôme, Tristan... Cette dernière œuvre provoque sur lui une émotion intense et une véritable fascination admirative qui ne le quittera pas de sitôt.

Dès à présent vont éclore les premières œuvres : des mélodies (**Nanny**, Le Charme, Les Papillons, La dernière Feuille, **La Sérénade italienne**, Hébé, **Le Colibri**...). Puis, à côté d'œuvres restées inédites, il entreprend un poème symphonique, **Viviane**, sur les amours de Viviane et de Merlin, d'après une légende de la Table Ronde, qui d'emblée retient l'attention de la critique et la dispose favorablement à son égard.

L'année 1883 est celle de son mariage avec Jeanne Escudier, jeune femme douce, cultivée, musicienne, qui va contribuer grandement à l'épanouissement du compositeur et lui apportera une quiétude propice à la création artistique.

Dès lors la vie de Chausson se déroule simplement, harmonieusement, entre les joies du foyer, de la composition, des voyages et des amitiés. Les œuvres vont se succéder au gré des occasions, de l'inspiration ou des sollicitations, de façon continue et régulière, malgré les difficultés du métier, les crises de découragement, les angoisses et les doutes.

En quelque vingt années, Chausson a su merveilleusement traiter tous les aspects et genres de musique pratiqués par les meilleurs compositeurs de son temps :
— Une cinquantaine de mélodies sur des poèmes

d'auteurs divers. Parmi celles-ci, **Le Poème de l'Amour et de la Mer,** et la **Chanson Perpétuelle** qui présentent un intérêt particulier.

— Une demi-douzaine d'œuvres destinées au théâtre, musique de scène ou musique dramatique, selon les cas, parmi lesquelles La Légende de Sainte-Cécile.

— Plusieurs œuvres pour chœur avec accompagnement telles que l'Hymne Védique et **Le Chant funèbre.**

— Quatre œuvres symphoniques : **Viviane, La Symphonie en si bémol, Le Poème pour violon et orchestre, Soir de fête.**

— Plusieurs œuvres instrumentales parmi lesquelles Paysage, quelques danses, **La Pièce pour violoncelle et piano.**

— Quatre œuvres de musique de chambre : le Trio, **le Concert, le Quatuor avec piano,** et le **Quatuor à cordes inachevé.**

— Enfin, un drame lyrique : **Le Roi Arthus.**

En marge de son œuvre de compositeur il convient encore de faire une petite place à l'écrivain, à l'esthète et au critique. Signalons une correspondance d'un intérêt exceptionnel, et une critique substantielle destinée à défendre l'œuvre, la pensée, la mémoire d'un bon nombre de compositeurs contemporains. Chausson exerça cette activité dès 1882, lorsqu'il succéda à son ami Duparc au sein de la S.N.M., et surtout à partir de 1886, quand il partagea avec Vincent d'Indy la charge de Secrétaire de ladite société, tâche à laquelle il se consacra avec beaucoup de dévouement.

Son hôtel du boulevard de Courcelles était ouvert à toute l'élite intellectuelle et artistique de son temps. De nombreux peintres, évrivains, poètes et musiciens fréquentaient cette maison qui devint bien vite, selon l'expression de G. Samazeuilh, un véritable "Centre d'art et de la pensée". On y rencontrait beaucoup de compositeurs tels que H. Duparc, V. d'Indy, Ch. Bordes, Al. de Castillon, P. de Bréville, Guy Ropartz, (les Franckistes) — sans oublier C. Franck, lui-même — mais également d'autres compositeurs tels que E. Chabrier, G. Fauré, C. Benoit, Cl. Debussy, P. Dukas, Albeniz, A. Bruneau et A. Messager... des interprètes comme E. Ysaye, J. Thibaud, A. Parent, R. Pugno, A. Cortot... des critiques autorisés tels que P. Lalo, A. Hallays et H. Gautier-Villars.

Approche de l'homme et du compositeur :

Dans ses souvenirs sur E. Chausson (La Vogue, août 1899), C. Mauclair nous brosse un portrait physique et moral du compositeur, en ces termes :

"Chausson montrait une attitude très simple, un visage doux, franc et net aux yeux gris mélancoliques, à la bouche souriante et fine sous la barbe, le regard très lointain, très voilé, démentait l'allure vive, le profil et le port de tête volontaires. Notre ami avait toujours l'air de se lever et de faire du milieu du songe, un pas en avant vers la vie réelle. (...) Le souci de la beauté intérieure primait pour lui tous les autres."

On peut mettre en parallèle ce très beau portrait avec celui du peintre Eugène Carrière, autre ami de Chausson. D'une touche légère, vaporeuse, indécise dans ses contours, le peintre a su admirablement fixer les traits essentiels. En ménageant une grande tache au milieu de la grisaille (qui n'est pas sans rappeler certains éclairages du Greco). Carrière a su traduire avec bonheur la sensibilité délicate et la vie intérieure si riche du musicien.

Ces traits légers qui suggèrent, plus qu'ils ne délimitent, semblent tirer la physionomie du rêve, d'un rêve qui fait songer à quelque vision de l'au-delà.

Sur le plan musical, tout le monde connaît de lui cette pensée célèbre exprimée dans une lettre à Paul Poujaud : *"Je ne voudrais pas m'abîmer sans avoir écrit, ne serait-ce qu'une phrase qui entre dans le cœur."*

Cette réflexion qui met l'accent sur le contenu sensible, expressif, émotionnel, voire douloureux de sa musique est évidemment une caractéristique essentielle de l'art de Chausson qui n'échappe plus à personne — le compositeur a tenu à le souligner.

La musique de Chausson n'offre pas toujours un visage radieux, ensoleillé. Elle n'est pas non plus toujours d'un abord facile qui séduit immédiatement par son enthousiasme, ses clartés ou sa joie de vivre. Maintes pages pourtant ardentes, passionnées, nous paraissent d'abord bien sombres, mélancoliques, désenchantées, et laissent planer un certain malaise de l'âme, une certaine morosité. Si dans la cinquantaine de mélodies qu'il nous a laissées, une bonne douzaine chantent la vie, l'amour, le rêve ou la nature, les autres sont au contraire d'une inspiration nettement plus sombre, plus triste, plus pessimiste, accentuant parfois le côté tragique des thèmes poétiques choisis. Citons quelques titres parmi ces dernières : Amour d'antan (sur un poème de M. Bouchor), Printemps triste (M. Bouchor), **La Caravane** (Th. Gautier), **Serres chaudes** (M. Maeterlinck), Les heures (C. Mauclair), Le Chevalier Malheur (Verlaine)... Nous pouvons rattacher à ces mélodies l'Hymne Védique, œuvre pour chœur mixte et orchestre sur un poème de Leconte de Lisle. Ces œuvres n'en sont pas moins belles. Maintes pages de sa musique de chambre ou de sa musique d'orchestre offrent également des aspects graves, sombres, tourmentés, douloureux. Nous en découvrons un aspect dans la Symphonie, mais il y en a beaucoup d'autres. Son chef-d'œuvre par excellence, le **Poème pour violon et orchestre** est une œuvre magnifique, d'un lyrisme poignant, qui sonne comme une longue plainte tragique, douloureuse et impuissante de l'homme devant l'humanité souffrante. Toutes les œuvres de Chausson n'offrent pas exclusivement un aspect aussi bouleversant et tragique. il y a également à côté de celles-ci des pages rayonnantes de lumière, débordantes de vie et de couleurs. Certaines œuvres présentent tour à tour les deux aspects opposés, antagonistes de l'art "chaussonesque", la Symphonie est l'une de celles-ci.

La Symphonie en Si bémol (op. 20)

Partition : Editions Salabert.

Disque 33 tours Stéréo EMI. Symphonie couplée avec Soir de Fête. Orch. du Capitole de Toulouse, dir. Michel Plasson.

Composée en 1889-90 et créée le 18 avril 1891 à la S.N.M. il paraît utile de rappeler qu'elle fait écho à tout un renouveau symphonique, et plus particulièrement à la très célèbre symphonie en ré mineur de C. Franck (1886-1888) dont elle s'inspire très largement.

C. Franck fut pendant de longues années le Maître très vénéré de Chausson, comme il le fut d'ailleurs pour beaucoup d'autres jeunes compositeurs de cette génération. L'influence qu'il exerça sur ses disciples et, particulièrement sur Ernest Chausson, ne fut pas seulement de pure forme, mais d'esprit, de style, de pensée, de langage, de tournure, et même au plan d'une certaine mystique, d'une certaine sentimentalité religieuse. La filiation de la Symphonie de Chausson à celle de Franck reste sensible au moins dans sa structure générale et dans son agencement, sans que le mérite du disciple en fut diminué pour autant.

Rappelons brièvement que la symphonie de Franck est composée de trois mouvements écrits respectivement en ré mineur - si bémol mineur - Ré Majeur, si l'on s'en tient aux tonalités dominantes utilisées en début de mouvement.

Symphonie en ré mineur de C. Franck
I Lento (Cordes graves)
V.I
Allegro non troppo
II Allegretto (Cor anglais)
V.I
III Allegro. (V.c.)
Trp.

L'œuvre se projette et s'articule autour d'un thème central de caractère cyclique exposé à deux reprises, d'abord en ré, puis en fa mineur, au début du premier mouvement. Ce thème générateur est à l'origine des principaux thèmes des trois mouvements dont il assure l'unité. Il constitue en quelque sorte, le noyau, "le programme musical de base", et commande, en raison de sa structure élaborée et de ses possibilités de transformation, toute la structure architectonique de la symphonie.

I. Nous retrouverons un procédé de construction semblable dans la symphonie de Chausson qui utilise tour à tour les tonalités principales de si bémol (mineur-majeur), de ré mineur, puis à nouveau si bémol dans le mouvement final.

En tête de sa partition, dans un mouvement lent (♩ = 44), Chausson place un choral grave, sombre et tourmenté qu'il développe amplement dans le ton de si bémol mineur. (1)

Comme dans la symphonie en ré mineur de Franck, ce choral d'introduction constitue "le programme musical de base", le thème générateur qui engendrera la plupart des autres thèmes de la partition. Il commande aussi dans une certaine mesure l'architecture générale de la partition.

L'Introduction lente de 47 mesures qui ouvre la partition est en trois parties :

1°) Le Choral et son développement occupe les mesures 1 à 18 et se décompose lui-même en 3 éléments thématiques de longueur inégale aisément reconnaissables :

a) en Si bémol Majeur (mes. 1 à 5). Confié d'abord aux Cordes, à la clarinette et au Cor solo dans le registre grave de l'orchestre, il est renforcé dès la 2e mesure par les bassons, 2 autres cors et les trombones, tuba et timbale à son point d'aboutissement, sur l'accord de Dominante (mes. 4 et 5). Longue tenue de l'accord (7 temps) et roulements sourds de la timbale qui accentuent encore le côté énigmatique, inquiétant de cette petite phrase introductive.

b) 2e élément thématique en si bémol mineur (mes. 6 à 9).
Chausson quitte le mode majeur pour le mode mineur homonyme. La poursuite de la mélodie est confiée aux 2 clarinettes, aux Cor solo et altos. La couleur grave du début s'assombrit encore et devient quelque peu angoissante.

c) 3e élément thématique en si bémol mineur (mes. 10 à 18).
Interrogation expressive et douloureuse des Cuivres (sixte mineure ascendante de la trompette) reprise ensuite par le violoncelle solo doublé de la clarinette, puis renforcée par d'autres instruments. Ce dernier élément du Choral évolue lentement, dans son cheminement incertain, vers la nouvelle tonalité de fa mineur où il se pose à la mesure 18.

2°) La section médiane (mes. 19 à 32) constitue en réalité un ample développement de (c). La tension est maintenue. Nous retrouvons la même ambiance sonore, sombre, inquiète, désolée.

Elle se caractérise par une grande instabilité tonale : fa mineur au départ (pédale de tonique au cor d'harmonie et aux CB), elle débouche à la mesure 32 sur un accord de 7e de dominante du ton de si mineur après avoir effleuré successivement do mineur, ré mineur, sol mineur, si bémol mineur et do dièse mineur.

Elle utilise au plan thématique un petit motif syncopé (x) qui paraît d'abord aux bassons, puis à la clarinette, aux premiers violons, aux cors... et une cellule rythmique volontaire, obstinée (y), à la timbale, relayée à la mesure 23 par les cordes graves (VC et CB).

3°) La dernière partie de l'Introduction va de la mesure 33 à la mesure 47. Tonalité de départ : si mineur ; elle s'ouvre sur un rappel de l'élément thématique (a) du Choral par les trombones et les cors, dans une grande agitation des cordes et des bois (trémolos nerveux des violons et altos divisés, suivis de traits fulgurants vers l'aigu, en triples croches).

Dans une agitation toujours croissante de l'orchestre, les cuivres s'emparent à nouveau de la phrase (a) dans le ton de do dièse mineur (un ton plus haut que précédemment), à la mesure 36. Roulements impétueux de la timbale et fff général dans la mesure suivante. L'orchestre atteint ici sa tension maximale avant d'opérer progressivement (diminuendo poco a poco), en s'apaisant, son retour au ton initial de si bémol, celui de l'Allegro vivo qui suit.

Symphonie en Si bémol d'E. Chausson
I (a) Lent
(cordes graves + Cl.)
Trb Tuba
(c) Cuivres
(y)
Fg → V. I (x)

Allegro vivo :

Cet allegro bien équilibré de structure classique ne comporte pas moins de 632 mesures auxquelles s'ajoutent les 47 mesures d'Introduction. A titre comparatif, simple curiosité, le premier mouvement de la symphonie en ré mineur n'en comporte que 420. Voici le plan de cet Allegro :

Exposition :

— Thème A : mesure 48, p. 7 de la partition. Première présentation en doublure au basson et au cor solo, dans sa version simple, non développée. Reprise du thème, m. 65 par les violoncelles et le hautbois solo, sur un accompagnement plus étoffé des autres instruments (arpèges de la clarinette et de la harpe, battues légères des violons I. Présentation développée de ce thème à la mesure 109 et suivantes (Allegro molto) — le thème est confié simultanément aux violons I et II, altos, et flûtes, sur l'accompagnement de l'orchestre complet. Effet magnifique dû en partie aux arpèges croisés des deux harpes.

— Petit motif secondaire (f) axé sur la gamme pentatonique paraissant d'abord à la clarinette (mes. 147), repris par la flûte, le hautbois, le basson... dans les mesures suivantes qui trouvera un emploi judicieux dans la partie centrale.

— Thème B en La Majeur (mes. 165) confié d'abord à trois instruments solistes (clarinette, alto et violoncelle) soutenus par les cors, dont la deuxième partie n'apparaît qu'à la mesure 187 aux violons I et II, toujours soutenus par les cors et hautbois, trilles des altos...

Partie centrale (développement) : Allegro scherzando (mes. 261)

Cette partie savamment aménagée et préparée se fait essentiellement à partir d'éléments mélodiques et rythmiques empruntés au thème A qui vont subir d'incessantes transformations, et du petit motif pentatonique énoncé plus haut. Prenons quelques exemples :

Au départ, mes. 261, le premier élément du thème A original (qui correspond aux notes des quatres premières mesures) est transformé à la fois dans son mode (si bémol mineur), son rythme et son style (pizz. partagés entre C.B. et bassons d'une part, violoncelles et clarinette d'autre part).

A la mesure 271, les cordes échangent brutalement le rythme ternaire contre celui de quartolets à notes répétées "arco". Même procédé dans les 14 mesures suivantes.

A la mesure 289 (Allegro molto), les trombones et les bassons utilisent un petit motif de 5 notes ascendantes dont le rythme est exactement celui d'une cellule du thème A développé (cf. mes. 127 et suivantes).

Le petit motif pentatonique est lui aisément reconnaissable. Plusieurs éléments de cette partie centrale trouvent aussi leur origine dans le développement du thème B. C'est le cas, par exemple, dans tout ce passage qui débute à la lettre J, mes. 346 et suivantes de la partition. La mélodie jouée à la clarinette, sa réponse aux violoncelles, toute la partie attendrie du discours musical relève du thème B.

A la mesure 401, thème A au cor, puis au hautbois sur un nouveau rythme et dans une nouvelle mesure à 2/4.

A la lettre K, mes. 429 reparaît aussi, par augmentation, la 1re phrase du Choral d'Introduction (thème cyclique) présentée ici dans la tonalité peu ordinaire de la bémol mineur ! Jouée à la fois par les 2 bassons, un trombone et le tuba dans la nuance piano, elle nous rappelle la filiation esthétique de Chausson et de Franck. L'énoncé du Choral se poursuit, coupé ça et là par le motif (f) et de petits traits rapides des Bois et des Cordes.

La dernière phrase reste suspendue à l'harmonie de 7e de dominante qui annonce la Réexposition.

Réexposition : mes. 495 à mes. 640

D'un coup de baguette magique, par une sorte de pirouette du plus heureux effet (montée chromatique des 2 clarinettes à distance de tierce, mes. 491 à 494, Chausson quitte l'atmosphère tendue, embrumée, et nous fait pénétrer à nouveau dans le monde enchanté et enchanteur du début de l'Allegro vivo.

Réexposition du thème A au cor doublé par les harpes, dans un nouvel agencement des Cordes et flûtes.

Petit thème de liaison à la clarinette (mes. 513) repris par le hautbois et la flûte, avant la redite du thème A par les violons I (allegro molto).

Le thème B est réexposé à son tour par la flûte doublée du cor anglais (mes. 559), puis redit par les Cordes.

Coda : (mes. 641 à 679)

Presto, dans la mesure C, retour du thème A en larges accords aux cordes et à la harpe. Fin triomphale du mouvement.

Allegro vivo (♩ = 80) – Cor et Fg

A

(f)

Cl.

B

Cl, Altos, Cellos

(A suivre)

Rectificatif

*"Suite à un oubli lors de la mise en page du nº de février, **Thélème Contemporain** vous demande de ne pas omettre de joindre votre cotisation annuelle 30 F, à toute commande : musique et ordinateur, cassette vidéo, audio ou livres.*

Nos accords avec les Groupes de Recherche, éditeurs ne nous permettent la distribution qu'à nos adhérents."

Thélème Contemporain

219, rue du Commandant-Rolland, Ilôt 5, Bât. C, 13008 MARSEILLE.

Serge Gut

FRANZ LISZT

ANNEES DE PELERINAGE

Première Année : SUISSE

EGLOGUE

Ce morceau ne provient pas de l'*Album d'un voyageur,* mais fut déjà composé en 1836 et publié indépendamment en cette même année. Toutefois, il se rattache indiscutablement à l'atmosphère helvétique puisqu'il est basé sur un ranz de chèvres.

En exergue, Liszt a repris la strophe 98 du chant III du *Childe Harold* de Byron :

The morn is up again, the dewy morn,
With breath all incense, and with cheek all bloom,
Laughing the clouds away with playful scorn,
And living as if earth contain'd no tomb, —...

L'aurore reparaît humide de rosée,
Son haleine est un parfum délicieux, les roses colorent ses joues,
Son sourire repousse doucement les nuages ;
Elle répand partout la lumière et la vie, comme si la terre
[ne renfermait aucun tombeau dans son sein.

La coupe est très simple puisque Liszt se contente de répéter avec quelques variantes sa première section. Il est vrai qu'il la fait précéder d'une importante introduction reprise en coda. Si bien que l'on pourrait — en "individualisant" cette dernière — considérer que l'on a la découpe :

I = A ; II = B ; III = B' ; IV = A'

Mais nous préférons conserver les notions d'introduction et de coda, ce qui nous donne :

Introduction (mes. 1-26)
I A : mes. 27-56.
II A' : mes. 57-88.
Coda : mes. 89-117.

L'introduction se subdivise en deux segments repris intégralement, mais sur des points d'appui fonctionnels qui leur apporte une nouvelle fraîcheur : a) (mes. 1-5) sur la tonique T du ton principal ; b) (mes. 6-13) sur la dominante D du ton de la dominante (à partir de la mes. 10) ; a) (mes. 14-17) sur la tonique T du ton de la dominante ; b) (mes. 18-26) sur la dominante D du ton principal. On remarquera la langueur des accords largement étalés, avec de nombreuses pédales à la basse : *la b* (mes. 2-6) ; *si b* (mes. 10-12) ; *mi b* (mes. 14-18) et de nouveau *mi b* (mes. 22-24). Les enchaînements d'accords parfaits par tierces descendantes à la basse aux mesures 6-7 et 8-10 sont typiquement lisztiens. En revanche, le déploiement généreux de la neuvième majeure de dominante (avec broderie supérieure de la neuvième) aux mesures 22-24 est rare dans son langage, mais crée bien l'atmosphère de détente nonchalante recherchée ici (31).
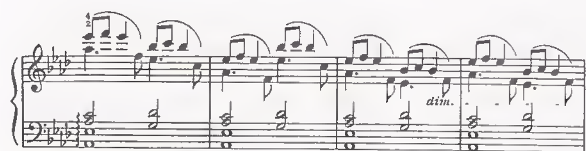
La première partie se subdivise en trois sous-sections assez fortement individualisées : a) (mes. 27-34) ; b) (mes. 35-42) ; c) (mes. 43-51). La sous-section a) est la mieux venue, avec une délicieuse pédale brodée du degré VI créant des équivoques de sixte ajoutée de l'accord de tonique au caractère fort impressionniste. La seconde sous-section, au rythme bien marqué, passe d'abord à la dominante de la dominante (mes. 35-38) avant d'affirmer cette dernière (mes. 39-42). Quant à la troisième sous-section — élégante de par son balancement pianistique, et expressive avec ses appoggiatures sur chaque accord — elle a un caractère modulant. Mais les modulations se déroulent selon un schéma typiquement lisztien. En effet, si l'on fait abstraction des accords des troisièmes temps (aux mes. 43-46), on remarque une longue descente par tierces mineures pour rejoindre la dominante du ton principal : *ré b* (mes. 43-44) ; *si b* (mes. 45-46) ; *sol b* (mes. 47-49) et enfin *mi b* (mes. 50). Le compositeur a alors terminé sa section et, avant de la répéter, prolonge sa suspension sur la dominante sous forme de conduit en reprenant un passage de l'introduction : les mesures 52-56 sont approximativement les mêmes que les mesures 22-26.

La reprise de la première partie subit quelques modifications dont la plus importante est la suppression de la sous-section c) compensée par la répétition de la sous-section a). On a donc : a) (mes. 57-64) ; a') (mes. 65-72) ; b) (mes 73-88). En reprenant a), Liszt abandonne la pédale brodée du sixième degré, mais fait passer son motif à la main gauche en lui superposant à l'aigu une formule arpégée des plus heureuses. La sous-section b) subit plusieurs changements. D'abord, au lieu de passer au ton de la dominante, Liszt aborde celui de la sous-dominante ; on est donc en *Ré b* Majeur (32). En outre,

* Voir l'Education Musicale n°s 333-334-335.

cette sous-section est coupée en son milieu par une entrée prématurée de l'élément b) de l'introduction. Celui-ci est axé sur les tons de *do* et de *sol,* mais Liszt n'oublie pas de rappeler le ton principal par une cadence parfaite aux mesures 83-84.

Quand la coda arrive à la mesure 89, on ne le saisit pas tout de suite. En effet, les mesures 89-95 sont une reprise textuelle des mesures 77-83 (à l'octave inférieure) ; si bien que l'on se demande s'il n'y a pas une nouvelle interruption de la sous-section b). Ce n'est qu'à la mesure 96 — avec la longue pédale de tonique installée sur dix mesures (mes. 96-105) — que l'on a la certitude d'être arrivé à la formule conclusive qui reprend sous forme variée l'élément b) de l'introduction. On remarquera la grande élégance d'écriture des mesures 100-104, avec sa superposition de quatre rythmes différents (1 = ♫♩♫♩ ; 2 = ♩.♪♩.♪ ; 3 = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ; 4 = 𝅝) :



Signalons aussi l'insistance avec laquelle Liszt s'appuie sur la sous-dominante avant de conclure aux mesures 106 et 108-110 (33). L'accord de *La* Majeur intercalé entre la sous-dominante et la dominante aux mesures 111-112 n'est en fait qu'un accord napolitain présenté enharmoniquement pour en faciliter la lecture : *do dièse-la-do dièse-mi-la = ré b-si bb-ré b-fa b-si bb.*

Par la fraîcheur de ses thèmes, l'élégance de son écriture pianistique et l'originalité de ses présentations harmoniques, *Eglogue* est une pièce d'un grand charme qui préfigure le Debussy de la *Première Arabesque* ou de *La Fille aux Cheveux de Lin.*

LE MAL DU PAYS (HEIMWEH)

Ce morceau est basé sur deux airs folkloriques helvétiques déjà utilisés par Liszt, mais dans des œuvres différentes. Le premier d'entre eux — qui apparaît d'emblée dès le début (mes. 1-18) — provient de la deuxième pièce des *Fleurs mélodiques des Alpes* (cf. *L'Education Musicale* n° 333, tableau p. 12) (34). Liszt y avait repris un ancien et célèbre Ranz des vaches d'Appenzell (35). Quant au second air suisse, on ne signale jamais où et quand on le rencontre pour la première fois chez Liszt. Ceci est bien compréhensible, car il faut aller le "dénicher" dans une œuvre fort peu connue de nos jours que Liszt composa pendant son séjour helvétique de 1835-1836 et qu'il intitula : *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* (36). Il s'y trouve aux mesures 137-165 au demi-ton inférieur de celui de la version définitive (donc : en *sol* mineur au lieu de *sol dièse* mineur). Au-dessus de la portée de la mesure 137, Liszt inscrivit : *La Nostalgie. Mal du Pays.* C'est d'ici que provient son titre définitif pour l'édition de 1855.

Liszt fait précéder sa pièce d'un long extrait de l'*Obermann* de Sénancour ayant pour titre : *De l'expression romantique, et du ranz des vaches.* C'est l'une des plus belles pages du roman avec une description de paysage très personnelle qui impressionna profondément la génération romantique de 1830 (37).

La structure bithématique est fort simple, puisque le compositeur ne fait qu'alterner par deux fois les deux mélodies :
I = A (mes. 1-19) ; II = B (mes. 20-27) ;
III = A (mes. 28-46) ; IV = B' (mes. 47-65) ;
Coda (mes. 66-70).

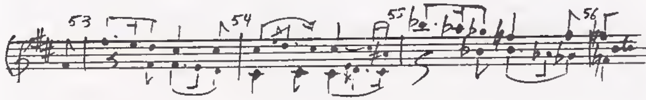
La première partie reprend très fidèlement le début de la *Fleur mélodique des Alpes n° 2,* mais en améliore sensiblement la présentation pianistique (38). Le Ranz d'Appenzell y est découpé en quatre sections ayant chacune sa propre formule d'accompagnement : a) = mes 1-5 ; b) = mes. 6-7 ; c) = mes. 8-13 ; d) = mes. 14-18. On remarquera la présentation monodique du premier segment (également dans la première version), fort rare pour l'époque. Signalons que l'altération du *la dièse* — bien mise en évidence par Liszt par sa place accentuée sur le premier temps — ne se trouve pas dans l'air folklorique (mais déjà dans la première version) et vient renforcer le parfum nostalgique qui se dégage de ce morceau en créant une atmosphère que, plus tard, Grieg saura retrouver dans sa *Chanson de Solveig.* Le geste harmonique est fort simple, puisqu'il va de la tonique (quatre premières mesures) à la dominante (largement déployée à partir de la mesure 14) pour y rester en suspension.

La seconde partie module à la médiante supérieure, en *sol dièse* mineur. Liszt y reprend très fidèlement le début de sa première version : les mesures 20-27 correspondent aux mesures (dédoublées) 137-152 de la *Fantaisie romantique...* Mais à nouveau, l'écriture pianistique est beaucoup plus habile. Cette partie se subdivise en deux segments : a) = mes. 20-23 ; b) = mes. 24-27. Ceux-ci, à leur tour, se partagent en tronçons de deux mesures. On remarquera le passage en *Sol dièse* Majeur aux mesures 24-25, créant un effet de grande tendresse, encore accentuée par l'accompagnement en dixièmes à la mesure 25. Comme pour la première partie, on termine également sur une suspension dominantique.

La troisième partie reprend textuellement la première, mais en la transposant en *sol* mineur. La modulation est très douce, car l'accord de dominante de la partie précédente (mes. 27) sonne, par enharmonie, comme *mi b-sol-si b.* Si bien que l'on a à nouveau un enchaînement par tierce.

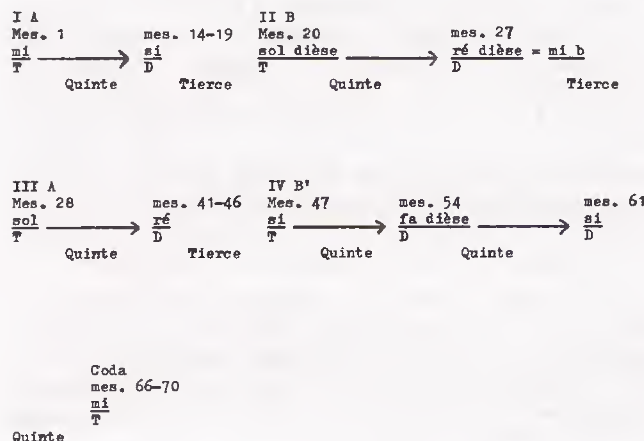
La dernière partie reprend la seconde, mais en l'amplifiant. La mélodie est d'abord présentée en *si* mineur, c'est-à-dire en rapport médiantique avec la section précédente (mes. 47-54). On y remarquera l'ingénieuse disposition pianistique avec le thème en partie

médiane enrobé d'accords au grave et à l'aigu (39). Puis Liszt enchaîne sur les deux dernières mesures (mes. 53-54) qu'il "développe" en un conduit modulant (mes. 55-60) présenté avec une habile imitation canonique à l'octave aux mesures 53-57 :



Ce timide travail thématique — au demeurant fort adroit — est rapidement interrompu et le dernier accord de la mesure 58 est repris enharmoniquement à la mesure 60 *(do-la-mi b-sol ⟶ do-la-ré dièse-sol)* pour ramener le segment b) du thème (2) au ton principal majorisé, par quadruple glissement chromatique *(do-la-ré dièse-sol ⟶ si-sol dièse-mi-sol dièse).* La pédale de dominante (mes. 61-65) affirme fortement le retour au ton principal, mais la minorisation qui intervient avec le déploiement de l'accord de dominante aux mesures 64-65 permet le rappel en coda du premier segment du thème 1 (40). Cette brusque opposition du majeur et du mineur de même tonalité fréquemment utilisée ici, en terminant en mineur brusquement après avoir insister sur le majeur homonyme, est une particularité de la musique autrichienne que Liszt avait apprise de Schubert et qui, après lui, devait être magnifiquement exploitée par Gustav Malhler.

En ce qui concerne les rapports structure-tonalités, on remarquera une intention très nette de favoriser une trajectoire tonique-dominante, basée sur la quinte au sein de chaque partie, mais une modulation médiantique basée sur la tierce pour passer d'une partie à une autre. Seule la dernière section et son enchaînement à la coda échappe à ce principe, puisque les piliers de soutien sont *si fa dièse si mi.* On peut représenter schématiquement ces constatations de la façon suivante :



En supprimant toute la partie centrale de la *Fleur mélodique des Alpes nº 2* et en ne gardant que la section *Nostalgie, Mal du pays* de la *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses,* Liszt a sans doute retenu ce qu'il y avait de mieux dans ces deux morceaux. La concision ainsi obtenue permet de conserver continuellement l'atmosphère mélancolique très prenante qui se dégage de cette belle pièce pour piano.

LES CLOCHES DE GENEVE

La première version a été tellement sérieusement remaniée que l'on peut considérer qu'elle forme une œuvre indépendante qui mériterait d'entrer en tant que telle au répertoire des pianistes. Rappelons brièvement les principales différences. Il y a d'abord la longueur : des 269 mesures de départ, Liszt n'en retient que 188 en version définitive. Cela résulte du fait que la forme A-B-A a été réduite à une simple juxtaposition A-B. En outre, la partie B d'origine a été remplacée par un "B" totalement nouveau. En somme, le compositeur n'a conservé de sa première mouture que ce que l'on retrouve dans les mesures 1-45 et 163-188, soit seulement 71 mesures. Mais il est vrai qu'il s'agit de la partie la plus originale et la plus personnelle.

D'autre part, Liszt avait fait précéder sa première version de deux citations — non reprises dans l'édition définitive — qui, pourtant, expliquaient bien sa situation psychologique. En effet, l'œuvre a été composée pour célébrer la naissance à Genève de sa fille ainée, Blandine (41). On trouve d'abord ces vers qui font manifestement allusion à un couple heureux, comblé par la naissance de leur premier enfant :
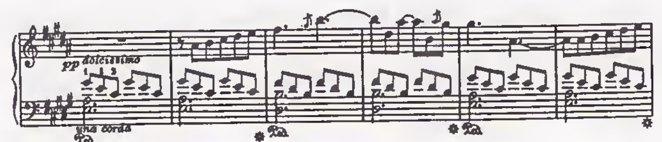
> ... Minuit dormait ; le lac
> était tranquille, les cieux étoilés...
> nous voguissons loin du bord.

Suivent ces deux vers, tirés du *Childe Harold* de Byron :
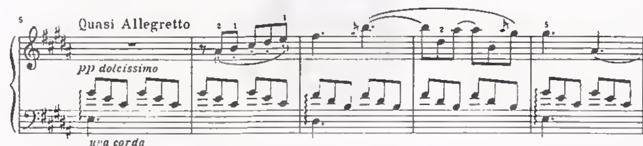
> *I live not in myself, but I become*
> *Portion of that around me ;...*
>
> Je ne vis pas en moi-même, mais je deviens
> Une part de ce qui m'entoure ;...

La coupe bipartite A-B est exceptionnelle dans ce recueil, de même que l'était la coupe tripartite A-B-A du premier morceau, la *Chapelle de Guillaume Tell.* Une courte introduction (mes. 1-4) expose le motif des cloches. Pour celui qui en douterait, il suffit de reprendre la première version où Liszt précise bien, à plusieurs reprises, le mot "cloche" sur la formule arpégée descendante (42).

En première partie, cette formule est reprise sous forme d'accompagnement, tandis que s'envole au-dessus d'elle une mélodie aérienne extrêmement gracieuse avec son balancement syncopé de la mesure 8 et son saut de septième descendante de la mesure 9 :



Signalons que dans sa première version, Liszt s'était déjà approché de cette perfection :



Cette première section se divise en deux segments à peu près semblables par leur contenu, si bien que l'on a :

a) = mes. 5-27 ; a') = mes. 28-45.

Chaque segment peut à son tour se subdiviser, la mélodie initiale — dénommée α — étant reprise plusieurs fois sous forme variée. Ceci nous donne la découpe suivante :

a) se présente en quatre tronçons :
α (mes. 6-9 ; α' (mes. 10-13) ;
α'' (mes. 14-18) ; β (mes. 19-27).

a') se présente également en quatre tronçons :
α (mes. 29-32) ; α' (mes. 33-36) ;
α'' (mes. 37-40) ; α (mes. 40-45).

La trajectoire harmonique va par deux fois de la dominante (mes. 5 et 29) à la même dominante (mes. 25-26 et 44-45). En effet, les accords de tonique n'arrivent qu'au cours du déroulement mélodique, en outre ils sont toujours présentés à l'état de renversement (mes. 7-8, 11-12, 30-31, 34-35) (43). Liszt a abandonné les effets descriptifs de la première version. C'est ainsi que les coups de cloche sonnant comme un carillon donnant l'heure aux mesures 75-100 ne réapparaissent pas : 9 *mi b* aux mesures 75-79 ; 9 autres aux mesures 82-86 ; puis 10 aux mesures 89-94 et enfin 8 aux mesures 96-100. Ce *mi b* lancinant devait-il signifier symboliquement l'heure de naissance de Blandine ? (44).

La seconde partie se partage également en deux moitiés à peu près semblables :

a) = mes. 46-107 ; a') = mes. 108-162.

Au lieu du rythme de barcarolle de la première version — qui correspondait bien aux premiers vers mis en exergue — on trouve une ample mélodie avec une formule d'accompagnement rappelant certains procédés chers à Schumann. Quant aux arabesques sonores qui viennent régulièrement ponctuer le discours, elles rappellent plutôt le Chopin des *Nocturnes*.

Dès le début, la tonique est fortement affirmée à l'état fondamental par une pédale de huit mesures (mes. 46-53). C'est sa première présentation sous cette forme, si bien que — rétrospectivement — on en vient à considérer toute la première partie comme une immense préparation suspensive devant aboutir à la mesure 46. Après avoir bien marqué le ton de *Si* Majeur (mes. 46-59), on passe au ton de la dominante *Fa dièse* Majeur (mes. 60-70, avec reprise des mesures 62-65 aux mesures 66-69). Un conduit modulant (mes. 71-99, avec reprise transposée des mes. 62-69 aux mes. 78-85) aboutit à la dominante largement déployée (mes. 100-107). La ligne mélodique progresse par vagues ascendantes successives — procédé rare chez Liszt — pour aboutir à son point culminant à la mesure 104 (45).

Puis la même musique est reprise avec beaucoup de véhémence : si l'on fait abstraction de l'enrobement, les mesures 108-131 sont identiques aux mesures 46-69. La partie modulante (mes. 132-154) diffère quelque peu de la précédente, mais aboutit également à une dominante largement étalée (mes. 155-162). C'est sur cette dernière que s'enclenche la coda qui n'est qu'une reprise avec davantage d'insistance du motif des cloches de l'introduction (46). Comme souvent chez Liszt, on remarquera l'insistance sur la sous-dominante avant de conclure, aux mesures 172-179. Ici, l'effet est encore rehaussé par l'emploi de la sixte ajoutée bien mise en évidence.

Empreint de beaucoup de charme, ce morceau s'écoute avec plaisir. Il faut tout particulièrement souligner l'extraordinaire fraîcheur du début qui préfigure certaines pages de Debussy, de Ravel et même du prélude du *Festin de l'araignée* de Roussel.

Notes :

31. Si Liszt reste toute sa vie très discret dans l'emploi de la neuvième majeure de dominante, cet accord deviendra chez Wagner — à partir de la *Tétralogie* — un outil harmonique caractéristique dont il tirera avec beaucoup d'habileté toutes les potentialités.

32. Il y a ici un effet de "contrepoids" par rapport à la première présentation : celle-ci s'était faite au ton de la dominante (mes. 35-38), donc à la quinte supérieure ; on passe maintenant au ton de la sous-dominante, c'est-à-dire à la quinte inférieure. L'équilibre avec la tonique s'établit :

ré b	← quinte —	la b	— quinte →	mi b
S		T		D

33. On a déjà signaler cette prédilection de Liszt d'insister sur la sphère sous-dominantique en fin de morceau : cf. *L'Education Musicale,* n° 334, p. 9, note 20 (à propos d'*Au bord d'une source*) et n° 335, p. 24 (à propos d'*Orage*).

34. Rappelons que cette deuxième pièce est la seule "rescapée" du recueil avec le n° 3 ayant servi de modèle à la *Pastorale* (cf. *L'Education Musicale,* n° 334, p. 6).

35. On en trouve l'énoncé intégral, in : Zwinger-Hofer, *Vom Heim-Wehe,* Bâle, 1710. Cf. aussi *L'Education Musicale,* n° 333, p. 16, note 4. Le mot *ranz* provient du dialecte suisse allemand et désigne un air pastoral que les bergers suisses chantent ou jouent sur le cor des Alpes.

36. L'œuvre fut éditée en 1836 à Paris, chez Bernard Latte, et à Bâle chez Knop, comme Op. 5, n° 1. On peut la trouver dans les Œuvres complètes de Breitkopf & Härtel, vol. II, 5.

37. L'extrait est tiré de la *lettre 38, troisième fragment.* Dans l'édition établie par Béatrice Didier, il se trouve aux pages 156-158 (cf. *L'Education Musicale,* n° 335, p. 24, note 29).

38. On en trouvera un échantillon, in : *L'Education Musicale,* n° 333, p. 15.

39. Rappelons que c'est Thalberg qui, le premier, exploita avec habileté cet artifice. Mais Liszt sut davantage le mettre en relief en l'incorporant à sa géniale technique d'écriture pianistique.

40. On remarquera l'expressive triple appoggiature faisant équivoque avec un accord altéré sur les premiers temps des mesures 67 et 68. Aux deux dernières mesures, on a bien une cadence plagale IV → I, avec un dédoublement du *la* de la basse : d'un côté *la* → *si* (en passant par *la dièse*) et de l'autre *la* → *mi*.

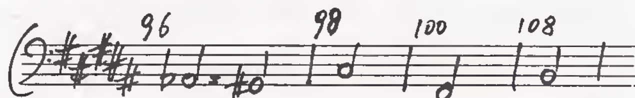
41. Celle-ci naquit le 18 décembre 1835 et l'œuvre lui est dédiée. On peut supposer que la première version a été composée à ce moment-là.

42. Comme aux mesures 132, 134, 136 et 172.

43. Il en va de même des accords de dominante du début, présentés à l'état de troisième renversement. Du reste, l'accord incomplet de la mesure 5 fait équivoque avec un accord du second degré. Mais c'est bien d'un accord de dominante qu'il s'agit : il est présenté au complet à la mesure 3 ainsi que dans la première version (cf. *supra,* l'exemple musical donné).

44. Précisons que Liszt indique bien sur le premier *mi b* de cette longue série : *cloche* (mes. 75).

45. Remarquons que Liszt progresse à partir de la mesure 96 par sauts de quintes descendantes. Il suffit de rétablir les fondamentales pour s'en convaincre :



46. En somme, malgré le silence de la mesure 162, il y a un hiatus harmonique, puisque la pédale de *fa dièse* débute à la mesure 155 pour se prolonger jusqu'à la mesure 167. Quand le *si* arrive, l'accord est "infléchi" puisque l'on a d'abord une septième naturelle, puis un accord de sixte ; mais la fonction est bien celle de tonique.

UN VOYAGE PÉDAGOGIQUE, CULTUREL ET MUSICAL

EN HONGRIE

Organisé par M.T.C. VOYAGES et s'inscrivant dans le cadre de l'**Association Nationale "KODÁLY FRANCE"**, lors du congé scolaire de Pâques 1987.

DÉPART : samedi 11 avril à 14 heures précises, place de la Gare à Grenoble.

Trajet en car jusqu'à l'aérodrome de Genève-Cointrin où un appareil de la Swissair partira à 17 h 15 pour Budapest (arrivée 21 h 25).

RETOUR : samedi 18 avril. Départ de l'avion à Budapest à 9 h 25, arrivée à Genève-Cointrin à 13 h 25. Arrivée du car sur la place de la gare de Grenoble à 17 heures.

Ce périple en terre hongroise comportera, des visites de classes à Budapest. Une journée complète à l'**Institut de Pédagogie Musicale Zoltan Kodály** et de son école élémentaire spécialisée, à Kecskemet.

Sont prévues aussi des soirées variées : représentations d'Opéra ou de ballets classiques à l'Opéra de Budapest, concert, soirée folklorique avec le Ballet National Hongrois, repas dans les auberges tziganes...

Adressez-vous rapidement à :

Georges Lacroix, 131 rue de Stalingrad, 38100 Grenoble (Tél. : **76.09.18.48**).



RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

CONDITIONS DE PARTICIPATION

Peuvent participer à ces Rencontres, des étudiants âgés de 18 à 25 ans ; au-delà ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement. Montant des droits : inscription : DM 45,– ; participation : DM 320,– ; assurance : (maladie, accident et responsabilité civile) DM 32,–. Billets pour le festival à DM 16,– (place à visibilité limitée), DM 34,–, DM 39,–, DM 62,–, DM 62,–, DM 72,–, DM 75,–. Le paiement de ces droits correspond aux prestations suivantes : participation aux cercles d'étude et ateliers, hébergement, petits déjeuner et déjeuners, publications de Rencontres (programmes et "contacts") ainsi qu'entrée libre à toutes nos représentations. Date limite du versement : 1er juin 1987. Ne seront admis que des participants actifs. Cette participation devra s'étendre sur toute la durée des Rencontres, et les étudiants devront assister, selon les décisions de leurs professeurs, aux représentations et manifestations. L'hébergement est prévu en dortoirs installés dans des salles de classe. Petits déjeuners et déjeuners seront pris en commun au Centre, dont la cantine propose dîners, boissons et pâtisseries à prix modérés. Il ne sera pas possible d'anticiper ou de prolonger son séjour au Centre.

Programme des Rencontres

Orchestre symphonique, Opéra, Chœurs, Décoration, Atelier, Interprétation et accompagnement du lied, Musique de Chambre, Séminaire "Malher et son temps", autres séminaires, etc.

Festival

Possibilités d'assister aux représentations. "Les Maîtres Chanteurs", "Tannhaüser", "Parsifal", "Lohengrin", "Tristan et Isolde".

Pour tous renseignements (bulletin d'inscription, etc.), s'adresser à :

Internationale Jugendfestspieltreffen Postfach 100642 D-8580 Bayreuth.

AVIS ADMINISTRATIFS

■ Brevet

Le B.O. n° 5 du 5 février 1987 comporte outre le Décret et l'arrêté n° 87-32 du 23 janvier 1987, instituant le diplôme national du Brevet, examen qui sanctionne la formation secondaire à la fin de la classe de 3e pour les trois séries : collège, technologie, professionnelle, les modalités d'attribution du diplôme par la note de service n° 87038 du 30 janvier 1987. Les dispositions entrent en vigueur à partir de l'année scolaire 86-87. Le diplôme est attribué sur la base des notes obtenues à un examen (Français, Mathématiques, Histoire et Géographie) et des résultats acquis en classe de quatrième et troisième. En 1987, seuls les résultats de la classe de troisième seront pris en compte pour la délivrance du brevet. Pour l'éducation artistique doivent être portées séparément les moyennes des notes obtenues en arts plastiques et en éducation musicale. Dans l'hypothèse ou l'une des deux disciplines n'est pas enseignée la matière notée sera affectée du cœfficient 2.

L'examen sera organisé à partir du 22 juin et achevé le 30 juin.

■ Programme d'éducation musicale, classe de seconde des lycées

L'option musicale se présente

- soit sous la forme d'enseignement optionnel de quatre heures hebdomadaires ;
- soit sous la forme d'un enseignement optionnel complémentaire de deux heures hebdomadaires.

Tout en poursuivant les objectifs généraux fixés pour le collège, l'éducation musicale au lycée tend plus particulièrement à ouvrir le champ des connaissances et des pratiques pour une mise en relation avec les autres formes d'expression artistique. Elle vise à affiner le sens esthétique grâce à une approche et une perception plus subtiles des phénomènes musicaux les plus diversifiés, à procurer progressivement la maîtrise de langages spécifiques.

L'éducation musicale doit tendre à privilégier la part personnelle d'expression sensible et affective vécue par chaque élève à travers ses propres rapports avec la musique et à libérer son potentiel d'inventivité et de créativité.

Ces objectifs communs à l'ensemble des élèves du second cycle peuvent être atteints par le plus grand nombre d'élèves quelles que soient leurs aptitudes et la nature de leurs motivations. Il convient toutefois de permettre aux aptitudes particulières, aux motivations plus fortes, de caractère pré-professionnel le cas échéant, de s'affirmer dans le cadre d'une structure appropriée. Les bases acquises au cours de la scolarité au collège doivent être consolidées et élargies en classe de seconde afin de répondre à la diversité des attentes et de faciliter les choix en fin d'année scolaire.

Fondé sur un ensemble de pratiques individuelles et collectives qui mettent en jeu tant les facultés sensibles que les aptitudes intellectuelles, cet enseignement ne peut être attrayant et efficace que s'il repose en permanence sur la pratique, le contact réel avec la matière musicale. Il est nécessaire d'éviter tout discours qui engendrerait le relâchement de l'attention, de l'intérêt et de l'effort. L'union indispensable du sens du concret et de l'abstrait passe par une valorisation de la participation active des élèves, par le biais de démarches pédagogiques variées et appropriées.

Comme au collège, l'éducation musicale comporte des activités diversifiées, complémentaires et par conséquent indissociables. L'éducation de la voix et de l'oreille, l'étude du langage musical, l'écoute des œuvres, les activités d'invention et de création concourent à la mise en œuvre du programme qui s'organise autour de deux axes essentiels :

— La connaissance historique de l'évolution des genres et des formes ;

— Les travaux pratiques.

La période d'histoire de la musique d'une part, les notions relatives à la langue musicale d'autre part, retenues pour la classe de seconde, constituent un point de départ commode pour l'étude formelle, analytique et historique des patrimoines musicaux. Toutefois, le programme ci-après ne revêt aucun caractère limitatif. Il peut en effet être complété, élargi, par les soins du professeur en fonction des capacités des élèves et des besoins qui se font jour. Il convient donc de souligner, notamment en ce qui concerne la connaissance historique de l'évolution musicale, que la comparaison avec d'autres périodes, antérieures ou postérieures à celle que précise le programme, s'avère souhaitable, parfois indispensable, pour mieux cerner l'originalité de telle forme musicale, de tel genre ou de tel compositeur. Le souci d'efficacité doit donc l'emporter sur toute lecture restrictive, aussi bien que démesurément élargie, de ce programme.

La richesse du monde sonore environnant, l'importance et l'influence, à l'heure actuelle, des techniques d'enregistrement et de diffusion, exigent que cet enseignement soit conduit dans un esprit de large ouverture. La capacité des élèves à percevoir, comparer, juger, identifier, ne peut en effet se développer que dans le cadre de répertoires larges et diversifiés dans le temps et dans l'espace.

Connaissance historique de l'évolution musicale

L'étude des différentes périodes, des genres, des formes et des compositeurs doit se fonder sur l'analyse d'œuvres particulièrement significatives : rien d'abstrait ni de livresque mais une orientation constante vers *l'audition* et *l'analyse* de la partition. Ce qui n'exclut nullement, dans un second temps, la lecture d'articles de revues spécialisées et notamment celle des écrits des musiciens (Schumann - Berlioz - Wagner - Dukas - Debussy - Milhaud etc.).

Une première approche de l'œuvre, de caractère global visera à dégager le genre, le plan général (nombre, allure, disposition et rapport de tonalités des différents mouvements, actes ou épisodes) et la nature du matériau sonore utilisé. Elle sera suivie de l'analyse détaillée de la partition qui portera sur un ou plusieurs passages caractéristiques du genre, de la forme et du style utilisés.

La synthèse de tous les éléments fournis par l'écoute dirigée et l'analyse vivante de la partition mettra l'élève en mesure de mieux pénétrer et comprendre l'œuvre, d'en caractériser le style, de la situer dans l'ensemble de la production de l'auteur et dans l'évolution du genre ou de la forme considérés.

Ce travail approfondi ne pourra s'effectuer qu'à partir d'œuvres en nombre assez limité. Le professeur complètera donc son enseignement par l'audition d'autres œuvres qui permettront de procéder à des rapprochements, des comparaisons et contribueront à élargir le champ des connaissances. Il fera également procéder, selon les possibilités de la classe et les ressources dont il dispose, au déchiffrage vocal ou instrumental d'un certain nombre d'œuvres, de préférence en liaison avec le programme d'histoire de la musique.

Travaux pratiques

Les travaux pratiques ne peuvent être dissociés des activités d'écoute et d'analyse. Ils ont pour but de favoriser l'assimilation progressive du langage musical par le biais de la pratique individuelle et collective, vocale et instrumentale. Ils contribuent à l'épanouissement des possibilités d'expression et de création.

Ces travaux pratiques consistent en exercices variés qui concourent à la formation de l'oreille, de la voix et de la pensée musicale et dont la réalisation peut faire appel :

• à des techniques traditionnelles : dictée musicale, solfège, chant choral, ensemble instrumental ;

• à des techniques nouvelles : électro-acoustique, informatique.

Les exercices seront pratiqués de manière très régulière et selon une progression lente et rigoureuse dans le cadre des cours hebdomadaires. *L'activité chorale* dont la primauté doit être soulignée, en constituera le meilleur prolongement, à la portée de tous les élèves.

a) Culture auditive

La culture auditive exige un soin tout particulier. Des exercices oraux et écrits seront proposés très fréquemment, en liaison avec l'ensemble des autres activités, soit à l'aide du piano, soit à l'aide du disque. (Le lecteur laser de compact-disc facilite ce genre d'exercices). Il est souhaitable, après avoir travaillé isolément telle ou telle notion (intervalle, rythme, accord, etc.) à partir d'exemples simples et courts joués au piano, de replacer l'élément musical considéré dans un contexte plus riche et de faire appel alors à un enregistrement. Dans un cas comme dans l'autre, la démarche restera la même : faire écouter, reproduire, noter.

L'attention portée au phrasé, aux nuances et aux timbres renforcera l'intérêt musical de ces exercices dont la difficulté devra toujours être soigneusement mesurée. La participation effective des élèves, leur intérêt témoigneront de l'opportunité des choix de l'enseignant qu'il s'agisse du contenu de la leçon ou de son déroulement.

Notons enfin que les ressources offertes par les technologies nouvelles (matériel d'enregistrement, synthétiseur, magnétophone etc.) seront utilement exploitées pour élargir le champ d'investigation du monde sonore, affiner l'oreille, faire évoluer les goûts.

b) Solfège

Comme les exercices de culture auditive, la lecture chantée, à une ou plusieurs voix, sera pratiquée avec un souci constant de musicalité. On veillera toujours à la justesse des intervalles, à la précision des rythmes, au respect du phrasé et des nuances, à la qualité de la voix.

Les élèves seront entraînés à la fois à la lecture horizontale et à la lecture verticale de textes simples, à une, deux puis trois voix utilisant une ou deux clés différentes. Leur capacité à lire, à mémoriser et entendre "intérieurement" en sera progressivement accrue.

Des exercices de transposition très simples leur seront également proposés.

Les clés de sol et de fa seront le plus souvent utilisées. Il appartiendra au professeur d'apprécier le moment où l'usage d'autres clés (en commençant par la clé d'ut 3e) devra être introduit pour que l'élève soit en mesure d'aborder la lecture de partitions de plus en plus complexes.

Il conviendra d'enrichir les exercices de lecture par l'analyse des textes solfiés. On relèvera les particularités d'ordre mélodique, rythmique, harmonique et formel des textes utilisés.

c) Activités d'invention et de création

La maîtrise du langage musical, l'autonomie à laquelle atteindront peu à peu les élèves leur permettront de s'exprimer plus librement, plus spontanément. Le désir d'improviser, d'inventer et de créer se manifestera d'autant plus fortement que les élèves seront en possession d'outils nombreux et variés, qu'il s'agisse de notions musicales proprement dites ou de la maîtrise du matériau sonore.

Les exercices de lecture d'analyse, de culture auditive et d'écriture trouveront leur application dans la réalisation de textes originaux :

— Une phrase musicale, son développement, ses variations ;

— Phrases musicales organisées à l'intérieur d'une structure simple (ABA, rondo...) ;

— Introduction d'une seconde voix, initiation à la notion d'accompagnement.

La manipulation d'appareils électro-acoustiques en vue d'une meilleure connaissance des sources sonores nouvelles permettra de répondre à la curiosité des élèves, et de satisfaire par d'autres voies leur besoin d'expression.

PROGRAMME

Enseignement optionnel (quatre heures)

A - Connaissance historique de l'évolution des genres et des formes

• Elaboration des grandes formes vocales et instrumentales depuis la fin du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle :

— La chanson polyphonique, le motet, la musique dramatique profane et religieuse ;

— La fugue, le prélude, la suite, la sonate, la symphonie, le concerto, l'ouverture.

• Notions élémentaires d'acoustique et d'organologie.

B - Travaux pratiques

Culture auditive - Solfège - Analyse harmonique

- Notion de modalité.
- Notion de tonalité. Les modes majeur et mineur.
- Modulation aux tons voisins et au ton homonyme.
- Révision des intervalles.
- Les accords de trois sons en majeur et mineur et leurs renversements.
- L'accord de septième de dominante.
- Les notes étrangères.
- Les cadences.
- Utilisation des valeurs de la double croche à la ronde et des silences correspondants.
- Mesures simples et composées.
- La syncope et le contretemps.
- La phrase musicale.
- Notions de thème, variation, développement (marche harmonique, imitation etc.).

Enseignement optionnel complémentaire (deux heures)

Le programme, les méthodes utilisées dans le cadre de l'option obligatoire serviront de références à partir desquelles le professeur répondra, dans le cadre de l'option facultative, aux besoins exprimés par les élèves en s'attachant à accroître l'éventail de leurs possibilités. Il opèrera les choix nécessaires,

ajustera le niveau d'exigence en ce qui concerne les compétences à acquérir en fonction des motivations des adolescents et des conditions de l'enseignement. Tout en insistant, à partir d'une pratique musicale, sur les aspects historiques et culturels, on se placera dans la perspective des épreuves facultatives du baccalauréat qui s'inscrivent de façon naturelle, par leur contenu et leurs esprit, dans le prolongement des études poursuivies au collège et au lycée.

■ Nature de l'épreuve d'éducation musicale au concours général des lycées. (B.O. ° 6).

Les candidats auront à répondre à un questionnaire comportant trois parties :

— 1°) Une série de trois fragments caractéristiques tirés d'œuvres de toute époque et de tout genre. Le candidat aura à identifier chacun de ces fragments présentés sous la forme écrite (sur portée) et, qu'il les reconnaisse ou non, à les commenter en fonction de leur style, en cinq lignes pour chacun d'eux.

(Cœfficient 3)

— 2°) Un quatrième fragment, présenté sous sa forme écrite, emprunté à une œuvre, identifiée, dont la diffusion servira de référence à la dernière partie du questionnaire. Ce quatrième fragment donnera lieu à une analyse non limitée à l'analyse mélodique, harmonique, rythmique, orchestral, structurel etc.

(Cœfficient 2)

— 3°) Une question d'histoire de la musique portant sur le programme des classes de première et terminale, à partir de l'audition d'une œuvre enregistrée (ou un fragment d'œuvre) de courte durée et identifiée. Trois écoutes successives seront proposées aux candidats : la première, une heure après le début de l'épreuve, la deuxième, dix minutes après la première, la troisième, vingt minutes après la deuxième.

(Cœfficient 5)

CONGRÈS DE CHEFS DE CHŒUR

LYON 20-22 mars 1987

avec Eric ERICSON

Ce congrès, organisé par l'association de chant choral "A Cœur Joie", est ouvert à tous les chefs de chœur ("A Chœur Joie" ou non). Il propose du vendredi 20 au dimanche 22 mars 1987 une approche de différents styles et disciplines musicales.

Parmi les personnalités qui participeront aux travaux, ERIC ERICSON (Suède), chef de chœur de notoriété internationale, assurera un cours d'interprétation de haut niveau.

AU PROGRAMME de ces journées figurent :

1) **Des ateliers divers**
— Approches de la musique chorale nouvelle
— Musiques à voix égales de l'époque classique et romantique
— La chanson d'aujourd'hui
— Le jazz choral
— Cours d'interprétation avec un chœur-pilote, sous la direction d'Eric Ericson.

2) **Des chorales invitées**
— Le chœur à voix égales au Lycée de Pédagogie de Prague (Tchécoslovaquie)
— Chœur d'enfants de Turnhout (Belgique).

3) **Des concerts et animations**
Vendredi 20 mars en soirée :
Le Cantrel de Lyon, église Saint-Bonaventure.
Samedi 21 mars en soirée :
Concert du 40ᵉ anniversaire de la Chanterie de Lyon, Palais des Sports.
En création mondiale, R. Calmel : "Le Berger de lumières", avec le concours de l'Orchestre Philharmonique de Frankfurt-am-Main, de 1000 enfants de "La Chanterie de Lyon".
Dimanche 22 mars au CISL :
Audition de trois Ensembles Lyonnais.

Pour tous renseignements, s'adresser à :
A CŒUR JOIE, Service Activités "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, 69009 LYON.

LES CHŒURS J.-B. COROT

Château de Savigny-sur-Orge - Place Davout
91600 SAVIGNY-SUR-ORGE

Un Requiem Allemand de Brahms.
Direction : Gérard Boulanger.
— Samedi 28 mars à 20 h 45 en la Basilique de Longpont-sur-Orge.
— Mardi 31 mars à 20 h 45 en l'église de La Madeleine à Paris.

Messe du Couronnement de Mozart.
Direction : J.W. Audoli.
— Mardi 17 mars à 20 h 30 en l'église des Invalides à Paris.
— Mardi 19 mai à 20 h 30 en l'église Saint-Germain-des-Prés, à Paris.
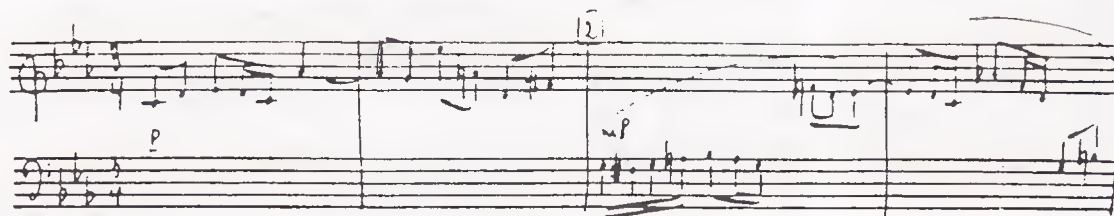
EXAMENS et CONCOURS

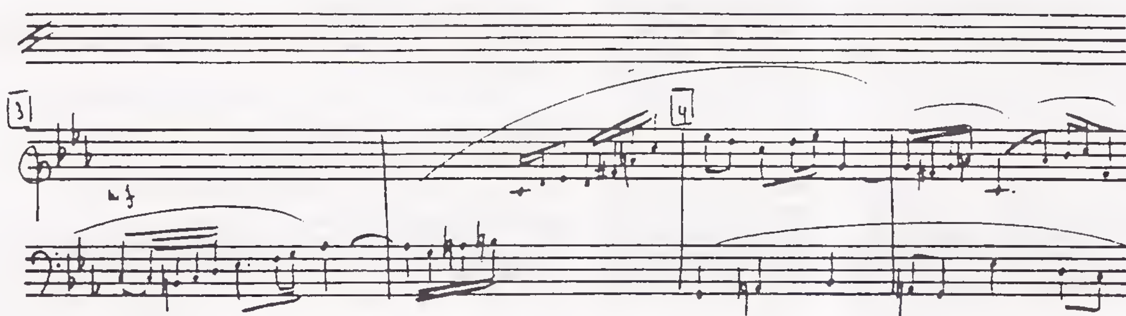
BACCALAUREAT F.11 (1986)
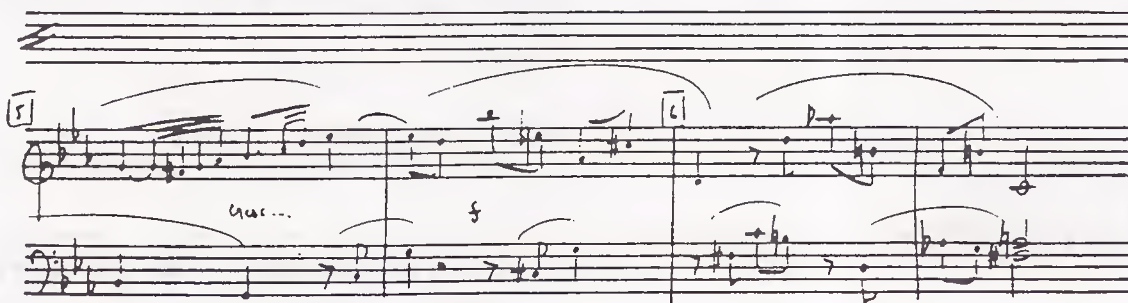
Option instrument

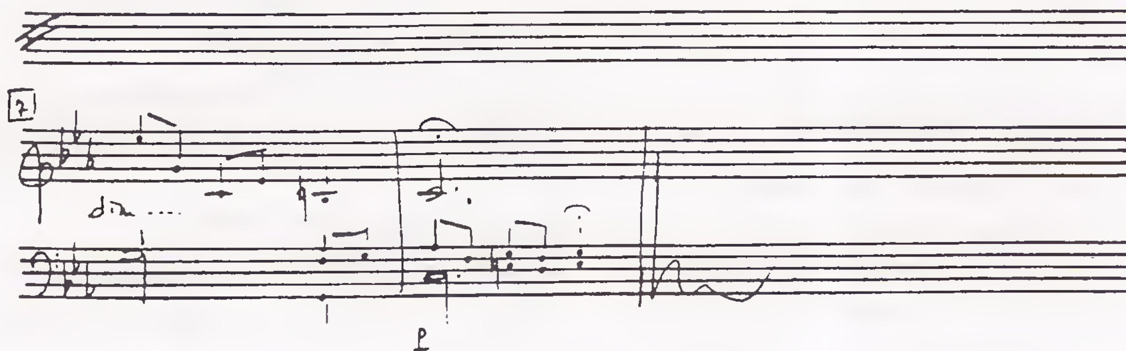
Dictée instrumentale

♩ : 56 ca.









Histoire de la Musique

— Option instrument

Le candidat traitera au choix un seul des trois sujets suivants :

SUJET N° 1
RAVEL :

1 — Comment situez-vous Ravel dans l'évolution de l'écriture musicale, de la forme et de l'orchestration ?

2 — Quels rapports Ravel entretient-il avec la danse, la littérature, l'Espagne, la musique baroque, au travers de son œuvre ?
Ces deux premières questions seront traitées à partir d'exemples musicaux précis, comportant éventuellement des citations de thèmes.

3 — En vous appuyant sur vos réponses précédentes, vous situerez Ravel par rapport aux principaux musiciens de son temps.

SUJET N° 2
LE LIED :

1 — Après avoir donné une définition générale de ce terme, vous tracerez l'évolution du lied, de Beethoven à nos jours en mentionnant les différents musiciens concernés, quelques titres importants et les principales structures adoptées.

2 — Vous choisirez un compositeur de lieder du XIXe siècle ou du XXe siècle. Vous direz en quoi il vous semble original, puis vous présenterez son œuvre et analyserez de façon aussi détaillée que possible une de ses compositions.

SUJET N° 3
L'EVOLUTION DE L'ECRITURE RYTHMIQUE DANS LA MUSIQUE OCCIDENTALE DU XVIIIe SIECLE AU XXe SIECLE :

1 — Quels sont les aspects typiques de l'écriture rythmique dans les périodes baroque, classique et romantique ? Donnez des exemples sur portée.

2 — De 1900 à 1945 quels compositeurs et quels événements musicaux ont contribué à bouleverser le paysage rythmique de la musique ? Donnez des titres et des exemples.

3 — Quelles sont, selon vous, les tendances contemporaines ?

— Option Danse

Le candidat traitera au choix un seul des trois sujets suivants :

SUJET N° 1
LEONIDE MASSINE (1895-1979) :

1 — Evoquez sa carrière de danseur.

2 — Quelles furent ses principales chorégraphies ? Pour quelles compagnies a-t-il travaillé ? Citez le nom de quelques musiciens et de quelques peintres avec lesquels il a collaboré.

3 — En analysant quelques exemples précis, tentez de dégager les caractéristiques de son œuvre de chorégraphe, en montrant la variété des styles qu'il a abordés.

SUJET N° 2
LE BALLET ROMANTIQUE :

Le Ballet romantique et ses liens avec les tendances esthétiques de son époque, à travers ses origines, ses thèmes d'inspiration et les caractères de la danse romantique.
(Vous vous appuierez sur une connaissance précise des principaux ballets romantiques, de leurs auteurs et de leurs interprètres).

SUJET N° 3

Pour Balanchine "le ballet c'est la femme", pour Béjart "la danse c'est l'homme".

Que pensez-vous de ces deux affirmations ? Vous paraissent-elles fondées ? Sont-elles totalement contradictoires ou complémentaires ?
Vous appuierez votre commentaire sur l'histoire du Ballet et de la Danse, et notamment sur les rôles respectifs du danseur et de la danseuse à travers cette histoire.
La connaissance des œuvres et des conceptions des deux chorégraphes pourra éventuellement être utilisée pour expliquer leur point de vue.

Option instrument

Dictée rythmique

♪ = 80

Denise CLAISSE

Cette phrase, écrite lors d'une recherche de slogans, dans le cadre d'une action éducative pluri-disciplinaire sur l'Ecoute, est celle d'un garçon de 13 ans... "La vérité, sort, "dit-on" de la bouche des enfants !". Pour le vérifier, j'ai choisi d'examiner les grands axes du travail choral à la lumière de cette idée.

Travailler ? D'accord. Mais écouter, d'abord !

Vous donnez vie aux partitions, par la lecture, l'audition et la répétition. Quelle est pour vous la part de l'écoute dans ce travail ? Interpréter, est-ce pour vous essentiellement chanter ce que vous lisez ou bien est-ce chanter ce que vous avez entendu intérieurement après l'avoir lu ? Dans votre action chorale, outre votre voix, qui, de vos yeux ou de vos oreilles a la priorité ? Et si vous estimez utiliser abondamment ces dernières, quel est le champ réel de votre écoute ?

"Travailler ? D'accord". Nul chef ne conteste la nécessité de travailler l'œuvre choisie, non seulement avec ses choristes, mais aussi seul, avant de les rencontrer. Cette préparation comprend, outre la capacité de situer l'œuvre dans son contexte culturel, des lectures polyphoniques, de préférence au clavier, à plusieurs niveaux, pour en saisir la structure d'ensemble, l'organisation mélodique et rythmique, ainsi que l'écriture harmonique. Ces lectures seront utilement suivies de la lecture de chacune des voix pour en repérer les difficultés, observer les éléments thématiques à mettre en valeur et déterminer les tempi des mouvements. Si l'œuvre n'est pas une création, cette approche sera utilement complétée par une étude en discographie comparée qui l'aidera à trouver les principaux axes de sa propre interprétation. Alors seulement commence le vrai travail d'audition intérieure, imprégnation et assimilation réfléchie de l'œuvre. Rien ne sera laissé au hasard : observation des points forts, équilibre des voix, place des respirations, détermination du phrasé et des nuances. Le chef doit être capable d'entendre intérieurement tout ce qu'il veut obtenir de ses choristes avant de les rencontrer. Plus sa connaissance de l'œuvre sera profonde, mieux il sera prêt à les faire travailler valablement. Connaissant son texte pratiquement par cœur, donc libéré des contraintes graphiques de la partition, il est désormais prêt pour être à l'écoute des membres de sa chorale dès le commencement de l'étude. Sa tâche est délicate et demande une grande disponibilité mentale afin d'écouter à la fois l'architecture sonore qu'il a rêvé d'obtenir et ce qui est produit par le groupe, accordant donc constamment la version des choristes à sa version intérieure de l'œuvre.

C'est alors que le second volet du slogan du jeune garçon : **"Ecouter, d'abord !"** prend toute sa signification. C'est en effet à partir de l'écoute des choristes que le chef, tel un scupteur opérant par petites touches, procède par affinements successifs afin de modeler l'interprétation. Mais, à l'opposé du sculpteur qui travaille la pierre immuable, son matériau de base est l'humain en perpétuelle évolution. Car le chef de chœur digne de ce nom, n'est pas celui qui annihile les personnalités en imposant sa volonté, mais celui qui permet, par son attitude d'accueil et de solides connaissances musicales, à l'intelligence et à la sensibilité de chacun de s'exprimer. L'interprétation ainsi comprise est une activité passionnante car, source de création constante autant de la part du chef que des choristes, création complémentaire de celle du compositeur.

Pour communiquer ses conseils, l'écoute musicale se doit d'être là aussi, la plus valable : un bon exemple chanté vaut tellement mieux que de longues explications ! On sait l'impact dont bénéficie en répétition, un chef doté d'une belle voix, maîtrisée par des cours de chant ! Un exemple judicieux, complété par de courtes explications pertinentes est quelque soit le registre vocal du chef, le moyen le plus efficace de faire avancer le travail.

En règle générale, le chef ne doit pas chanter en même temps que ses choristes, ce qui aurait pour effet de diminuer ses possibilités de contrôle de leur production et qui les empêcherait d'être pleinement responsables de leur partie. Plus l'écoute du chef est fine, plus l'interprétation saura être adéquate. Le chef de talent est celui qui sait percevoir ce que d'autres auraient entendu sans écouter : il est capable de saisir ce qui, dans la proposition vocale du groupe peut être immédiatement amélioré. En phase psychologique et musicale avec les chanteurs, il sait obtenir le meilleur d'eux. Mais son succès ne depend pas toutefois que de lui seul : la réceptivité et l'attention — en un mot l'écoute — des choristes importe tout autant.

La chorale est pour le choriste motivé, un vrai carrefour d'écoute, où se croisent des "va-et-viens" auditifs entre les choristes des divers pupitres et le chef. D'autre part, à l'opposé de l'écoute linéaire de la vie courante, pour laquelle il est conseillé de ne suivre les propos que d'une personne à la fois, l'écoute chorale est polyphonique c'est-à-dire située dans la simultanéité des sons. C'est pourquoi, la pratique des instruments à clavier est une bonne préparation à la pratique chorale formant l'oreille harmonique lors d'exécution d'accords. Mais ne confondons pas les polyphonies ! Certains choristes contractent l'habitude de suivre le cours de leur pensée pendant les explications, sans doute trop longues, de leur chef, saisissant seulement un mot, une phrase de-ci de-là, considérant qu'ils viennent à la chorale avant tout pour le plaisir de chanter ! Il

est évident que si vous fournissez à la mémoire des perceptions imparfaites, donc lacunaires, elle n'enregistrera que des souvenirs imparfaits. Une séance chorale est comparable à un travail artisanal au crochet, dont il ne faut pas lâcher de mailles si on la veut au service de l'Art !

L'acceptation par les choristes des options musicales et de la personnalité du chef est essentielle pour un travail constructif. Bien sûr, comme nous-mêmes, il n'est pas parfait, mais dans la mesure où nous avons fait le choix de participation à son groupe, acceptons-le totalement, indivisiblement, pour que notre évolution puisse se conjuguer à la sienne. Toutefois, ne l'écoutons pas au point d'inhiber notre expression individuelle, dont il a besoin pour la création collective qu'est l'interprétation chorale. D'ailleurs l'écoute du chef n'est pas que verbale et musicale ; elle est aussi sensorielle, car elle nécessite la convergence des sensibilités et même leur coïncidence le jour d'une prestation en public en laquelle chacun tente de se dépasser soi-même.

Le choriste musicien est celui qui entend intérieurement les sons avant de les produire. Dans les cours de déchiffrage, on recommande de lire une mesure à l'avance. Si le choriste amateur n'y arrive pas, il est utile qu'il n'ignore pas l'utilité de toujours précéder les signes par la lecture.

Entendre les sons à l'avance et contrôler sa propre émission sonore sont deux qualités de base du choriste. Le chanteur exercé est capable d'analyser ses sensations afin de canaliser sa voix en fonction de l'œuvre. Il sait maîtriser ses cordes vocales et ses résonnateurs proportionnellement à l'expression exigée. Ce contrôle personnel constant que les choristes peuvent améliorer par la culture vocale collective en début de séance, est indispensable à une exécution de qualité. Nous avons tous déjà entendu des néophytes en chant choral, lors de leur première apparition en public, chanter fort et sans nuance : ils avaient la voix ; ils ont eu le courage de travailler, mais il leur a manqué l'écoute individuelle et collective plus lente à acquérir. Car, pour être bon choriste, il ne suffit pas d'avoir une belle voix, et de bien suivre le chef. Il faut aussi savoir écouter les autres à qui chacun doit s'accomoder sans cesse. Le chant choral est, pour cette raison une merveilleuse formation à la vie sociale et un moyen de sortir de son égocentrisme. **Ecouter, n'est-ce pas s'oublier soi-même ?** Le choriste est à l'écoute des membres de son pupitre pour la justesse de la mélodie, pour la précision du phrasé et pour l'affinement des nuances. Il est à l'écoute des choristes des autres voix pour l'accord de l'harmonie, pour l'intensité expressive des points culminants de l'œuvre ou tout simplement pour trouver la note du début d'une nouvelle phrase musicale après un long silence !

Avant de conclure, je veux dire quelques mots sur la situation géographique des choristes à l'intérieur du chœur. Certains, peu sûrs de leur prestation vocale, se placent aux extrémités afin de ne pas être entraînés par les voix différentes de la leur. Il est souhaitable pour eux, lorsqu'ils connaissent leur partie pratiquement par cœur, de pouvoir se placer au centre de la polyphonie afin de mieux percevoir l'étagement des voix. C'est pourquoi, lorsqu'une pièce est acquise, certains chefs invitent leurs pupitres à se mélanger afin d'accroître la responsabilité de chacun et l'écoute des autres.

Quoique la motivation première de la pratique chorale soit de chanter et que cela ne se fasse pas sans un travail généralement bien accepté par chacun, l'écoute apparaît, réflexion faite, comme une motivation sous-jacente implicite que le slogan du jeune garçon nous a aidé à découvrir. Si chanter, c'est s'ouvrir et s'élargir, c'est-à-dire donner et partager, c'est aussi communiquer tous azimuths au moyen de l'écoute : écoute de la partition, écoute du chef, écoute des choristes, écoute de soi, avant de communiquer par l'écoute avec les auditeurs le jour d'un concert. Cette écoute qui crée un état de disponibilité pour la musique comme pour autrui, n'est-elle pas un autre moyen de concevoir les relations entre les hommes ?

bibliographie

• **Guide de la musique ancienne.** 160 pages. 1986. Editions du CENAM, 51 rue Vivienne, 75002 Paris. 70 F.

Après le *Guide du musicien amateur et professionnel,* après le *Guide de la danse,* après le *Guide de la facture instrumentale,* voici le dernier-né de la collection, s'adressant cette fois au public — constamment en expansion — des fervents de la musique ancienne.

Curieux phénomène de société ! Après deux siècles d'oubli, ces musiques provoquent, depuis une vingtaine d'années, un engouement qui ne semble pas près de disparaître : associations, centres d'étude, ensembles vocaux et instrumentaux, bibliothèques, musées, stages, conservatoires, luthiers, éditeurs, revues, salons, festivals font partout florès… Le présent guide les répertorie et répond à toutes les questions que peuvent se poser — professionnels ou amateurs — tous ceux qui, à un quelconque degré, sont concernés par la musique ancienne. Un bref glossaire et un index complètent utilement ce volume.

• Stéphane GOLDET. **Quatuors du 20e siècle.** 128 pages. Coédition IRCAM-Papiers. 18 rue de Savoie, 75006 Paris. 108 F.

"Le quatuor à cordes reste l'outil d'une certaine ascèse, une *épreuve,* au sens initiatique du terme", écrit Pierre Boulez dans son avant-propos. Le quatuor à cordes est, en tout cas, plus actuel, plus vivant que jamais…

Stéphane Goldet a choisi d'analyser : les six quatuors de Bartok — ensemble "incontournable", n'ayant d'équivalent que dans l'œuvre de Beethoven — ; les quatuors op. 7, 10, 30 et 37 de Schœnberg ; le *Quatuor op. 3* et la *Suite lyrique* de Berg ; les *Cinq mouvements pour quatuor,* les *Six bagatelles* et le *Quatuor op. 28* de Webern.
Parmi les œuvres plus contemporaines, l'auteur a sélectionné : le *Livre pour quatuor* de Boulez (achevé en 1949) ; les 1er, 2e et 3e quatuors d'Elliott Carter ; le *2e quatuor* de Ligeti ; *Archipel II* de Boucourechliev ; les *Sonatas for String Quartet* et le *Quatuor no 2* de Brian Ferneyhough ; enfin l'admirable *Ainsi la nuit* de Dutilleux (créé en 1977).

Souhaitant s'adresser en priorité aux amateurs, Stéphane Goldet a limité au strict minimum le vocabulaire technique. A l'adresse des lecteurs de partitions, la numérotation des mesures est toutefois indiquée.

• Arthur B. WENK. **La Musique et les grandes époques de l'art.** 264 pages. 21,5 ×28 cm. Presses de l'Université Laval. Distribué en France par les Editions ESKA, 30 rue de Domrémy, 75013 Paris. 120 F.

A l'aide d'un choix d'œuvres représentatives de chaque genre et de chaque époque, Arthur B. Wenk, professeur à l'Université Laval dans la province du Québec, soutient la gageure d'intégrer l'histoire de la musique occidentale à l'histoire de la littérature de langue française, ainsi qu'à l'histoire des arts visuels de tradition européenne.
Entreprise forcément limitée — ne serait-ce que par les dimensions de l'ouvrage —, mais qui n'en comble pas moins une lacune, mainte fois signalée, de l'édition de langue française.

Après deux longs chapitres introductifs consacrés l'un au Monde ancien, l'autre à la période qui s'étend du IXe au XIIe siècle, l'auteur consacre un chapitre à chaque siècle, mettant en particulier l'accent sur le nôtre.
Voilà un ouvrage qui, à l'évidence, rendra les plus grands services aux étudiants en musique, en histoire de l'art et en littérature, mais qui s'adresse, en vérité, à tout lecteur soucieux de l'histoire de notre civilisation.

• **Musique et Perspectives de soins.** Rapport au ministre de la Culture et au secrétaire d'Etat chargé de la Santé. La Documentation Française. 29-31 quai Voltaire, 75340 Paris Cedex 07. Collection des rapports officiels. 70 F.

Ce rapport présente les travaux d'un certain nombre de missions qui ont étudié les actions musicales en milieu spécialisé, notamment en matière de santé mentale. Chaque mission comprenait un musicien, un médecin et une personne qualifiée de "Candide", car extérieure aux domaines concernés. La synthèse a été établie à l'issue d'un séminaire de trois jours qui a réuni, sous la présidence de Maurice Fleuret et du Professeur Jacques Roux, une cinquantaine de personnalités venues d'horizons les plus divers.

Il apparaît que le milieu de soins est tolérant mais indifférent aux actions musicales. Actions souvent conduites de manière empirique, sans réelle finalité musicale ou thérapeutique. Le milieu de soins concède cependant que la musique est source de convivialité, aide à l'humanisation de l'institution.

On reconnaît volontiers que la perception musicale modifie les affects et peut avoir des effets cathartiques. Mais — et c'est là le problème —, si la musique fait du bien, fait-elle aller mieux ? Ressortissant avant tout à l'ordre du plaisir, permet-elle de fonder une thérapie ? Rien n'est moins sûr. Les avis sont, en tout cas, extrêmement partagés.

Le philosophe Francis Janson récuse quant à lui le terme de musicothérapie et prononce un violent réquisitoire contre toute formation spécifique. Il plaide, en revanche, pour que s'instaure une véritable dialectique entre musiciens et thérapeutes, chacun s'ouvrant aux problèmes de l'autre, sans prétendre se substituer à lui.

Parmi les vœux formulés, retenons le jumelage d'institutions sanitaires et sociales avec des institutions musicales. Mais le demandeur acceptera-t-il d'être le payeur ?

Notons que ce rapport est couplé avec un autre rapport intitulé *Culture et Santé,* illustrant également les liens qui se nouent entre institutions sanitaires et institutions culturelles.

- Georges FAVRE. **Silhouettes du Conservatoire. Charles-Marie Widor, André Gédalge, Max d'Ollone.** Editions de La Pensée Universelle. 4 rue Charlemagne, 75004 Paris. 1986. 158 page. 63,20 F.

Inspecteur Général honoraire de l'Education Nationale et compositeur, Georges Favre a publié de nombreux ouvrages d'histoire de la musique. Son *Paul Dukas* — en particulier — fait autorité. Il poursuit son combat en faveur de la musique française de la fin du XIX[e] siècle et du début du XX[e], en publiant aujourd'hui un volume consacré à trois de ses maîtres du Conservatoire de Paris qu'il estime ne pas mériter l'oubli presque total dans lequel leurs œuvres sont tombées.

De l'œuvre de *Charles-Marie Widor* (1845-1937), on ne joue plus guère que la musique d'orgue, alors qu'il fut un auteur de mélodies et un symphoniste fort apprécié de ses contemporains (son remarquable traité : *Technique de l'orchestre moderne,* conçu pour faire suite au *Traité* de Berlioz, est toujours considéré comme de référence).

Maître apprécié de Maurice Ravel (qui lui dédia son *Trio*), de Georges Enesco, d'Arthur Honegger, de Darius Milhaud, *André Gédalge* (1856-1926) fut un compositeur original auquel Debussy se plaisait à rendre hommage. Sa *Troisième Symphonie* en *fa,* dédiée à Gabriel Fauré, bénéficia longtemps d'une flatteuse réputation, à laquelle — il faut bien le dire — l'épigraphe militante qu'il inscrivit en tête de la partition : “Sans littérature, ni peinture” ne fut peut-être pas toujours étrangère.

Max d'Ollone (1875-1959), après avoir été l'élève de Gédalge et de Massenet, obtint en 1897 le Grand Prix de Rome. Compositeur habile, aimable, élégant, il ne fut jamais en tout cas suspect d'avant-gardisme (sa lettre affectueusement critique à l'ami Charles Koechlin en témoigne plaisamment). Debussy mettait, quant à lui, l'accent sur la “loyauté” de sa musique...

Œuvre d'un fin lettré, ces trois hommages recréent en filigrane l'atmosphère de toute une époque où, sans doute, il faisait bon vivre la musique.

- **Guide de la musique symphonique.** Sous la direction de François-René Tranchefort. Librairie Arthème Fayard. Collection “Les indispensables de la musique”. 896 pages. 120 F.

Il est surprenant que pas un éditeur français n'ait eu plus tôt l'heureuse inspiration de publier un tel ouvrage, véritable vade-mecum de l'amateur de musique symphonique. Réalisé sous la direction de François-René Tranchefort, avec la collaboration d'André Lischké, Michel Parouty et Marc Vignal, ce guide d'écoute satisfera les mélomanes les plus exigeants : environ quinze cents analyses ou commentaires d'œuvres orchestrales de quelque deux cents compositeurs, avec notices biographiques et précisions concernant les date, lieu et circonstances de composition.

Toutes les grandes œuvres du répertoire sont présentes — de la période baroque aux plus récentes productions de Berio, Boulez, Dutilleux, Ligeti, Stockhausen, Xenakis... En outre, et ce n'est pas sa moindre qualité, ce guide nous convie à découvrir de nombreuses œuvres rarement exécutées, qu'elles soient de compositeurs célèbres ou de compositeurs injustement méconnus, comme les Français Koechlin, Magnard, Ropartz... Regrettons cependant que les auteurs n'aient pas cru devoir faire figurer Maurice Ohana dans ce volume.

De nombreux thèmes musicaux ont été notés. Enfin, tous les termes techniques qui pourraient décourager la lecture sont explicités dans un bref glossaire précédant l'index des compositeurs et des œuvres.
Feuilleter ce guide est un vrai bonheur.

Francis Cousté

27es Journées de Chant Choral

Université des Sciences Humaines de Strasbourg
Direction régionale des Affaires culturelles d'Alsace

Vendredi 20 mars 1987 - Salle du Conservatoire

SCHUMANN, MENDELSSOHN, FAURE, ROPARTZ, BERLIOZ
Collegium Majorum, dir. Erwin List
avec le concours de Michel Lehmann, piano

Mardi 24 mars - Agora Saint-Nicolas
en collaboration avec l'AMIA

LES MIRACLES DE SAINT-NICOLAS (spectacle)
Ensemble Venance Fortunat

Lundi 30 mars - Eglise Sainte-Aurélie

LALANDE, De Profundis
BACH, Cantate BWV 131, “Aus tiefer Not”
Solistes, Ensemble vocal “Résonances”
Orchestre de chambre “Pro Musica Mundi” (Detmold)
Dir. Florent Stroesser

Vendredi 3 avril - Salle du Conservatoire

Louis de LA PIERRE (1697-1753)
Pastorale pour la Feste de la Reine de Pologne,
duchesse de Lorraine et de Bar
Solistes, Ensemble vocal, Ensemble instrumental et
Groupe de danse du C.N.R.
Dir. Thomas Albert

Mercredi 8 avril - en dehors de Strasbourg

MOTETS BAROQUES
Ensemble Vocal Universitaire de Strasbourg
Dir. Erwin List
A l'orgue, Michel Lehmann

Jacques CHAILLEY

Les thèmes de “Pelléas et Mélisande”

“Les hommes se souviennent mal”, dit M. Croche, dans un moment où “il fut plus agressif que jamais”, “qu'on leur a défendu, étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins — c'est déjà un crime de lèse-majesté. Il continuent à vouloir fourrer leur esthétique nez là où il n'a que faire. S'ils ne crèvent plus de pantins, ils expliquent, démontrent et, froidement, tuent le mystère. C'est plus commode, et alors, on peut causer”.

Nulle œuvre peut-être n'est plus voilée de mystère que *Pelléas et Mélisande,* et le bavard qui veut “y fourrer son esthétique nez” doit y marcher à pas feutrer. Attention à ne pas tuer le mystère !

S'il lui faut une excuse, il la trouvera dans la subtilité de mille intentions à peine exprimées, évoquées par touches si discrètes que l'on risque à chaque pas de passer à côté sans les soupçonner. C'est dans cette tradition-là que s'expriment à la fois le poète belge et le musicien français.

Il est impossible de comprendre *Pelléas et Mélisande* si l'on n'a pas constamment présent à l'esprit le fait que dans la pièce de Maeterlinck, d'un bout à l'autre, *presque chaque mot est à double sens ;* le plus souvent, ce sens second est, lorsqu'on en a compris le principe, assez facile à saisir : “Je ne pourrai plus sortir de cette forêt... Elle ne m'entend pas, je ne vois pas son visage”. Parfois aussi le double sens va très au-delà de ce symbolisme “au premier degré”, et fait appel à des traditions plus ou moins occultes du langage ésotérique, accessibles seulement à qui en possède les clefs : c'est l'immense mérite du livre de R. Terrasson que d'introduire le lecteur dans ce domaine peu accessible et de lui faire ainsi découvrir, dans un ouvrage que tant de sots ont décrété “naïf” parce qu'ils ne le comprenaient pas, des éclairages insoupçonnés.

Debussy a-t-il eu accès à ce “symbolisme au second degré” dont il est évident qu'il était familier à Maeterlinck ? C'est peut-être moins certain que ne semble le penser R. Terrasson ; il est par contre indubitable qu'il a intensément assimilé le “symbolisme au premier degré” qui transparaît tout au long du texte, et qu'il l'a interprétée avec une constante subtilité. “Nous aurons une tempête cette nuit, dit Pelléas en contemplant la mer ; il y en a toutes les nuits depuis quelque temps, et cependant *elle est si calme maintenant...”* Nous sommes à la fin du 1er acte (cette scène où il ne se passe rien est peut-être la scène capitale du drame), et rien n'évoque Golaud dans le dialogue apparent ; tout au contraire y fait penser si on le transporte au sens second.

En cet endroit précis, deux notes de cor, discrètes et lointaines, vont suggérer Golaud, témoignant ainsi combien Debussy était conscient de la permanence de ce “sens second”. La partition est remplie de suggestions de ce genre.

Deux notes discrètes... le musicien chausse rarement de gros sabots : “Nous avions pourtant, écrit-il, une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine. “Cette phrase est l'une des clés de *Pelléas et Mélisande* ; elle explique pourquoi, dans notre société musicale aujourd'hui si fortement germanisée, le chef d'œuvre est toujours resté quasi-marginal.

C'est dans cette tradition d'extrême sobriété que sont traités les thèmes de *Pelléas*. Mais doit-on parler de thèmes, ou si l'on préfère, de “leitmotive” ? Debussy a si énergiquement marqué son aversion pour ces “guides à l'usage des gens qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition” que l'on éprouve presque mauvaise conscience à employer ce mot à son sujet. Dès 1926, Maurice Emmanuel donnait le ton : “Il ne faut pas, disait-il (p. 134) affubler les thèmes de *Pelléas* de l'appellation wagnérienne “motifs conducteurs” ; il faut uniquement s'attacher au symbole, aux associations d'idées subtiles de sentiments et d'images, pour deviner par quelle intention secrète le musicien les fait paraître”. il n'en dénombrait pas moins 13 thèmes au moins, commentés ensuite comme de véritables “leitmotive”. R. Terrasson en cite 36, de la même manière, (nous en avons relevé 44) mais il remplace “thème” par “cellule” et les dénominations usuelles par des abstractions telles que “l'énigme de l'âme” (Mélisande), “l'énigme de l'homme” (Golaud), l'idéal (Pelléas), etc.

De toutes les options prises par ce remarquable ouvrage, celle-ci est peut-être de celles qui peuvent le plus attirer la réticence. Dire que le thème de “l'énigme de l'âme” est “attribué à Mélisande” pour ne pas dire que c'est “le thème de Mélisande” n'est peut-être qu'une esquive verbale. L'important est de savoir quel est ce thème, comment le musicien l'emploie, et de comprendre ce qu'il signifie pour lui. Il est bien difficile de ne pas voir à quel point cette souple et ravissante arabesque s'identifie pour Debussy avec son héroïne de rêve.

Mais quel est-il, ce thème ? Pour identifier un “leitmotiv”, chez Wagner ou ailleurs, il ne suffit pas de copier l'une de ses apparitions, il faut les examiner toutes, les confronter au texte et en extraire exclusivement la matière commune. A quiconque fera ce travail sur le “thème de Mélisande” ne restera entre les doigts, en fin de compte, qu'une simple et expressive courbe de 3 notes susceptible d'épouser, au gré des circonstances, toutes les nuances du contexte. Il en sera de même pour les autres personnages centraux : Pelléas, Golaud, et dans une moindre mesure Arkel. Ce sont donc bien les “cellules” dont parle R. Terrasson. Chacune d'elles est en outre construite sur un intervalle caractéristique : Mélisande sur la tierce, Pelléas sur la quarte, Golaud sur la seconde ; Arkel est un arpège brisé de 9e naturelle.

Par le choix même de ces thèmes-cellule, les acteurs du drame sont à l'avance campés : Mélisande et Pelléas sont tous deux de souples arabesques apparentées dans leur esprit, tandis que Golaud, plus vieux, plus rude, est surtout un rythme, anguleux et marqué, et qu'Arkel se déploie en solennels aphorismes.

Ainsi par le seul choix des thèmes s'établissent les affinités, les attirances et les répulsions dont jouera le destin. Et pourtant, alors que les phrases de Mélisande et de son mari sont souvent réunies (2), les deux guirlandes qui symbolisent les jeunes gens ne le seront jamais au cours de l'action ; tout au plus dans un interlude (p. 141) où elles matérialisent la jalousie de Golaud. Le musicien aurait-il voulu subtilement illustrer la réponse de Mélisande : “Non, nous n'avons pas été coupables ?”

Avec Arkel, on se trouve devant l'un des rares points où Debussy et Maeterlick divergent quelque peu. Pour le poète, la seule lucidité du vieux roi était de douter de sa sagesse, et R. Terrasson insiste avec raison sur le fait que Debussy, curieusement, a supprimé les phrases de Maeterlinck les plus significatives à cet égard. Debussy, lui, "croit" en Arkel. Sa correspondance le proclame et sa musique le confirme. Se méprenant sur le sens de sa cécité, si profonde qu'elle va jusqu'à tarir la vertu miraculeuse de la "fontaine des Aveugles", il lui attribuera moins une brève "cellule" qu'un large thème déclamé à qu'il réservera en priorité les grandes orchestrations cuivrées par lesquelles les classiques, de Monteverdi à Gluck via Mozart, caractérisaient les oracles des dieux et les forces souterraines. De sorte que pour lui le bon vieillard, qui pourtant ne profère guère, à son insu, que de solennelles bêtises, s'identifie tellement avec la Destinée, — dont le nom revient continuellement dans sa bouche — que M. Emmanuel se méprend moins qu'on ne penserait en appellant son thème — à la manière anticipée de R. Terrasson — non pas "thème d'Arkel" (qu'il est cependant de toute évidence), mais "thème de la destinée". Un wagnérien inconditionnel eût peut-être choisi l'étiquette "sagesse d'Arkel", hésitant entre le "thème-étiquette" cher à la Tétralogie et le "thème-idées" dont *Tristan* faisait un si riche emploi.

Car les thèmes d'idées sont aussi familiers à Debussy qu'au Wagner de *Tristan*. Deux exemples suffiront. Le premier pourrait être appelé le "motif de l'avertissement". Apparu à deux reprises dans la scène de la fontaine sur les mots significatifs de Pelléas : "Prenez garde", nous le retrouverons entre autres p. 85 au premier mensonge de Mélisande. Le second, que Terrasson dénomme "l'engagement définitif", est annoncé comme "menaçant et lointain" p. 141 lors des premiers avertissements de Golaud. Rien à ce moment ne nous permet d'y voir autre chose qu'un rappel de la chanson de Mélisande (... *tout le long de la tour),* il revient avec une insistance inquiétante, domine toute la fin de l'acte IV ; ce n'est qu'alors que nous pourrons nous apercevoir que c'était là, comme l'avait avec raison identifié M. Emmanuel, le thème de la mort, et qu'il était présent, insoupçonné, jusque dans la chanson de Mélisande...

C'est ainsi qu'apparaît l'une des subtilités les plus fréquentes de la partition : un thème, une phrase, un dessin sont entrevus d'abord, s'insinuent sans que l'on en soupçonne la portée, et ensuite seulement révèlent leur sens caché, établissent entre les incidents apparemment décousus du drame les *liaisons* de cause à effet que les paroles laissent à peine deviner.

Les exemples en seraient nombreux. Ainsi, le rythme emporté qui, dès les premières mesures de l'acte IV, nous place dans l'atmosphère orageuse de la colère de Golaud, n'apparaîtra comme tel que dans la scène du paroxysme, mais il se trouve préparé à notre insu bien auparavant : dès la scène de la tour (p. 132) qui motivera le premier soupçon de Golaud, il est comme présagé au plus fort de l'extase de Pelléas ; dans l'interlude qui suit les remontrances de Golaud (p. 157), il rampe sournoisement, menaçant, en valeurs longues à la basse ; il est présent, presque insoupçonnable, au plus fort de la scène d'amour (p. 248, 249).

Faut-il observer qu'il contient à la fois dans son dessin mélodique un rappel de l'avertissement et la "cellule" du thème de Pelléas, origine de cette colère ?

Tous ces exemples viennent donner raison à R. Terrasson, et nous n'hésiterons plus désormais à parler, à propos de *Pelléas*, de "cellules" ou mieux de "thèmes-cellules".

Nous nous garderons toutefois de généraliser à son exemple. Sur les 44 thèmes que nous avons relevés dans *Pelléas,* il n'en est guère plus d'une demi-douzaine qui soient vraiment des "cellules". Mais ce sont des thèmes essentiels, et leur petit nombre même est garant de leur efficacité : rappelons que nous en avions dénombré 62 dans *Tristan et Isolde ;* la manière dont ils sont utilisés les rend cependant beaucoup plus proches de cete dernière partition ou de *Parsifal* que de la *Tétralogie* ou des *Maîtres Chanteurs.*

La plupart des autres thèmes sont traités comme eût fait d'eux le Wagner de *Tristan,* mais il est remarquable que seuls ou presque les "thèmes-cellules" circulent à travers toute la pièce ; les autres, en règle générale, restent des "thèmes de scène" propres au tableau où ils apparaissent : c'est ainsi par exemple que s'il existe bien un thème de l'enfant de Mélisande dans la scène finale, nous le chercherions en vain lorsque Golaud, au 3e acte, annonce sa venue à Pelléas — ce que n'eût pas manqué de faire Wagner. Cette absence de systématisme est probablement l'un des points essentiels qui écartent Debussy de son prédécesseur, l'autre différence fondamentale étant que, en règle générale, *Wagner modèle sa phrase d'après ses motifs,* alors que *ceux de Debussy s'insinuent dans un discours musical dont ils ne sont qu'exceptionnellement la motivation.*

"Comment voulez-vous mettre l'amour au théâtre ? disait jadis Arthur Honegger à José Bruyr. Si vous faites fort, c'est *Tristan*, si vous faites doux, c'est *Pelléas*."

Car une influence ne se marque pas seulement par l'imitation. Elle peut aussi provoquer systématiquement la volonté de contradiction et engendrer ainsi son contraire, un contraire qui, sans elle, n'eût sans doute point vu le jour. Telle semble bien avoir été, en ce qu'elle a de conscient, la marque de *Tristan* sur *Pelléas.* Et ceci est plus important sans doute que les quelques réminiscences musicales wagnérienne — inconscientes, celle-là — que l'on peut relever çà et là.

Il serait aussi facile de démontrer tout ce que doit *Pelléas* à *Tristan* que la volonté constante de Debussy de réagir contre ce modèle qui l'obsède, quitte à en prendre systématiquement le contre-pied. Il existe, dans les deux drames, plus d'une situation analogue : leur confrontation est instructive. Ainsi, après une attente anxieuse, Tristan retrouve Isolde ; l'orchestre halète, monte, s'enfle, éclate en un cri déchirant : "Tristan ! - Isolde ! - Geliebter !". Chez Debussy, l'attente est la même, mais quand l'aimée parait, l'orchestre se tait et c'est dans un murmure imperceptible que l'on entend le même dialogue : "Pelléas ! - Mélisande ! - Est-ce toi, Mélisande ?" Le mot attendu depuis quatre actes, lorsqu'il arrive enfin, n'est ici que chuchoté dans le silence : "Je t'aime". Un mot dans le silence, contre un acte entier du puissant drame wagnérien. Mais l'une et l'autre des deux partitions aboutissent au même confluent. On en trouverait un symbole en observant que dans l'une et l'autre partition, le thème principal qui, tout au long de l'action demeurait harmoniquement en suspens se résoud tonalement pour la première fois, dans les dernières mesures de l'œuvre, lorsqu'Isolde s'abîme dans le Néant, et que Mélisande, petit être "mystérieux comme tout le monde", s'éteint en silence à l'appel doucement impérieux de la trompette en fa, atteignant dans la mort le point final de sa destinée sur un doux accord éthéré d'ut dièse majeur.

Telles sont, sur un plan strictement musical, quelques-unes des réflexions que nous a inspirées le livre de René Terrasson (3). Il sera permis à quiconque de ne pas adopter tous les points de vue qu'il expose ; il n'en présente pas moins l'une des analyses les plus enrichissantes de ces dernières années, et les discussions même qu'il pourra soulever ne sont qu'une marque de plus de son efficacité.

Notes

(1) René Terrasson, *Pelléas et Mélisande ou l'initiation,* Paris, Ed. EDIMAF, 1982.

(2) Voir notamment la p. 209 de la partition de piano. Celle-ci est très souvent insuffisante pour l'analyse. Ainsi, il n'y apparaît pas que dès les premières mesures de l'œuvre, le thème rythmique de Golaud est présent aux timbales sous le thème mélodique de Mélisande.

(3) Nous y avons également joint, pour mémoire, quelques remarques déjà exprimées dans un très ancien article intitulé *Le symbolisme des thèmes dans Pelléas et Mélisande,* l'information musicale, avril 1942, et qui, parfois reprises par nos successeurs, y étaient alors présentées pour la première fois.

Informations diverses

• **EDUTEL**

"**EDUTEL**", le service d'information télématique de l'Education Nationale, sera mis en service le lundi 2 mars.

Pour y accéder composez le 36.13 puis tapez EDUTEL.

Trois services sont accessibles sur EDUTEL :
— *EDUTEL INFOS :* le journal des personnels de l'Education Nationale.
— *EDUTEL MAGAZINE :* le journal des élèves, des parents et des partenaires du système éducatif.
— *EDUTEL DIALOGUE :* un service inter-actif permettant aux parents, aux enseignants, aux élèves et à tous les personnels de l'Education de faire part de leurs idées, de leurs projets, de leurs avis.

Pour toutes informations sur EDUTEL, le numéro (1) 46.05.05.46 sera à la disposition du public de 9 h à 18 h tous les jours et de 9 h à 13 h le samedi.

• **GROUPE VOCAL DE FRANCE**

Le Conseil d'Administration du Groupe Vocal de France vient de procéder à la nomination de *M. Guy Reibel,* en qualité de Directeur Musical pour la saison artistique 1987/1988.

Guy Reibel, né en 1936 à Strasbourg, est Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

• **MANCA du 17 au 27 avril à Nice**

Festival organisé par le Centre Internationale de Recherche Musicale. 36 représentations, 27 ensembles et orchestres, 40 solistes internationaux, 40 créations mondiales, 40 créations françaises, 30 reprises, 15 lieux de représentations.

Informations : CIRM, 33 avenue Jean Medecin, 06000 Nice

• **Chœur et Orchestre Jacques Grimbert**

Les chœurs de la Sorbonne donneront les 12 et 14 mars "Orféo et Euridice" de Gluck.

• **Les Editions Billaudot**

Les Editions Billaudot sortent en librairie *La musique à deux pianos* ouvrage de Suzanne Montu-Berthon, professeur honoraire d'éducation musicale. Analyses détaillées et commentaires des œuvres de Bach à Boulez réjouiront les lecteurs. Un compte-rendu en sera fait prochainement.

• Dans la collection "Hommes illustres de la Bourgogne" l'ouvrage de Daniel Paquette *Jean-Philippe Rameau, musicien Bourguignon* est disponible à la Maison du livre de Bourgogne, 96 avenue Victor Hugo à Dijon.

• **Revue nouvelle "MUSICAL"**

Diffusée au T.M.P. et en librairie, les premiers numéros auront pour thème : Béjart, la Danse et les Arts (avril), le Baroque (mai), Cinquantenaire Ravel (juin) avec le concours de philosophes, de musicologues, d'interprètes, etc. Prix : 90 F.

• Stage de Musicien-Copiste, Releveur de Musique enregistrée. Du 3 mars au 30 juin 1987 réservé aux musiciens professionnels (gratuit).

Renseignements : AFDAS, 20 rue Fortny, 75017 Paris - Tél. : 42.27.95.93.

FORMATION D'EDUCATEURS ET ANIMATEURS MUSICAUX

Nous recherchons des jeunes à partir de 19 ans titulaires du Bac ou équivalent, Formation Musicale déjà confirmée, intéressés par l'enseignement et l'animation musicale en Province et région Ile-de-France.

Programme de la formation : formation culturelle et pédagogique, deux années en internat dans la région parisienne, un an de stage pratique probatoire. Possibilité de rémunération dans les conditions légales de la Formation Professionnelle.

Pour l'entrée au Centre de Formation Professionnelle et Pédagogique des C.M.R. en octobre 1987 : pré-stage de recrutement fin mars 1987.

Renseignements et candidatures doivent être adressés au siège des Centres Musicaux Ruraux, 2 place du Général Leclerc, 94130 Nogent-sur-Marne - Tél. : 16 (1) 48.73.06.72

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH -** 2e suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN -** 5e Concerto en Mi b majeur
  9e Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ -** Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS -** 3e Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS -** L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART -** Concerto pour flûte et harpe
  41e Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT -** Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI -** Les Saisons
- **C.M. von WEBER -** Le Freischutz (ouverture)



BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 45 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson + 6 F expédition, soit 51 F.

M ______________________

Adresse ______________________

Code postal

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐ au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- A VENDRE, alto (39 cm), école autrichienne, fin XIXe siècle. Prix : 15000 F. Tél. : 43.73.07.61 (après 20 heures).
- LES COLLECTIONNEURS, 11e Salon de l'Objet de Collection, Espace Austerlitz, 75013 PARIS. Du 2 au 5 avril 1987, 10 h à 20 h, entrée 35 F.
- RECHERCHE à Paris, chez particulier, chambre pour étudiante en médecine. Tél. 60.68.31.57 le soir.

Baccalauréat 1987

Le Fascicule contenant l'analyse des trois œuvres imposées : **Bach, Liszt, Varèse,** *plus une préparation aux exercices d'écoute et au solfège est en vente dans les meilleures librairies musicales ou au Siège de la revue : 23 rue Bénard, 75014 Paris.*

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement libellé au nom de "L'Education Musicale".

Prix : 55 F dont 6 F de port.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

AGRÉMENT DES CHEFS DE CHŒURS ET DE MAÎTRISES

L'arrêté du 3 octobre 1985, paru au Journal Officiel du 12 octobre 1985, a institué une procédure d'agrément des chefs de chœurs et de maîtrises.

Cet agrément est accordé pour une durée de **5 ans** renouvelable, aux chefs de chœurs et de maîtrises, qui par leur compétence et la qualité de leur pratique, contribuent au développement et au rayonnement du chant choral de ce pays.

La sélection des candidats s'opère comme suit :

— La commission consultative des chorales et des maîtrises donne un avis sur le **dossier** du candidat. Celui-ci doit faire apparaître sa formation au métier de chef de chœur ainsi que son expérience chorale.
Selon le nombre des demandes, la commission se réunit une ou plusieurs fois par an.

— Les candidats ayant reçu un avis favorable de la commission, font ensuite l'objet d'une **inspection** sur place de leurs activités chorales.

— En cas d'inspection favorable, l'agrément est proposé au Ministre de la Culture et de la Communication.

Les chefs de chœurs et de maîtrises désirant postuler à l'agrément doivent **déposer leur dossier à la Direction Régionale des Affaires Culturelles** dont ils relèvent géographiquement. Ils pourront y trouver auprès du Délégué Régional à la Musique toutes informations complémentaires.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE PIANOS**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO**
  3 bis, rue des Trois Mollettes
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Librairie ALLEGRETTO**
  199 bis, rue de la Convention
  75015 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **DODIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 COLOMBES
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07